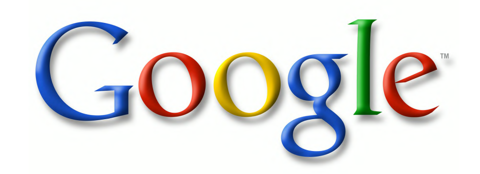
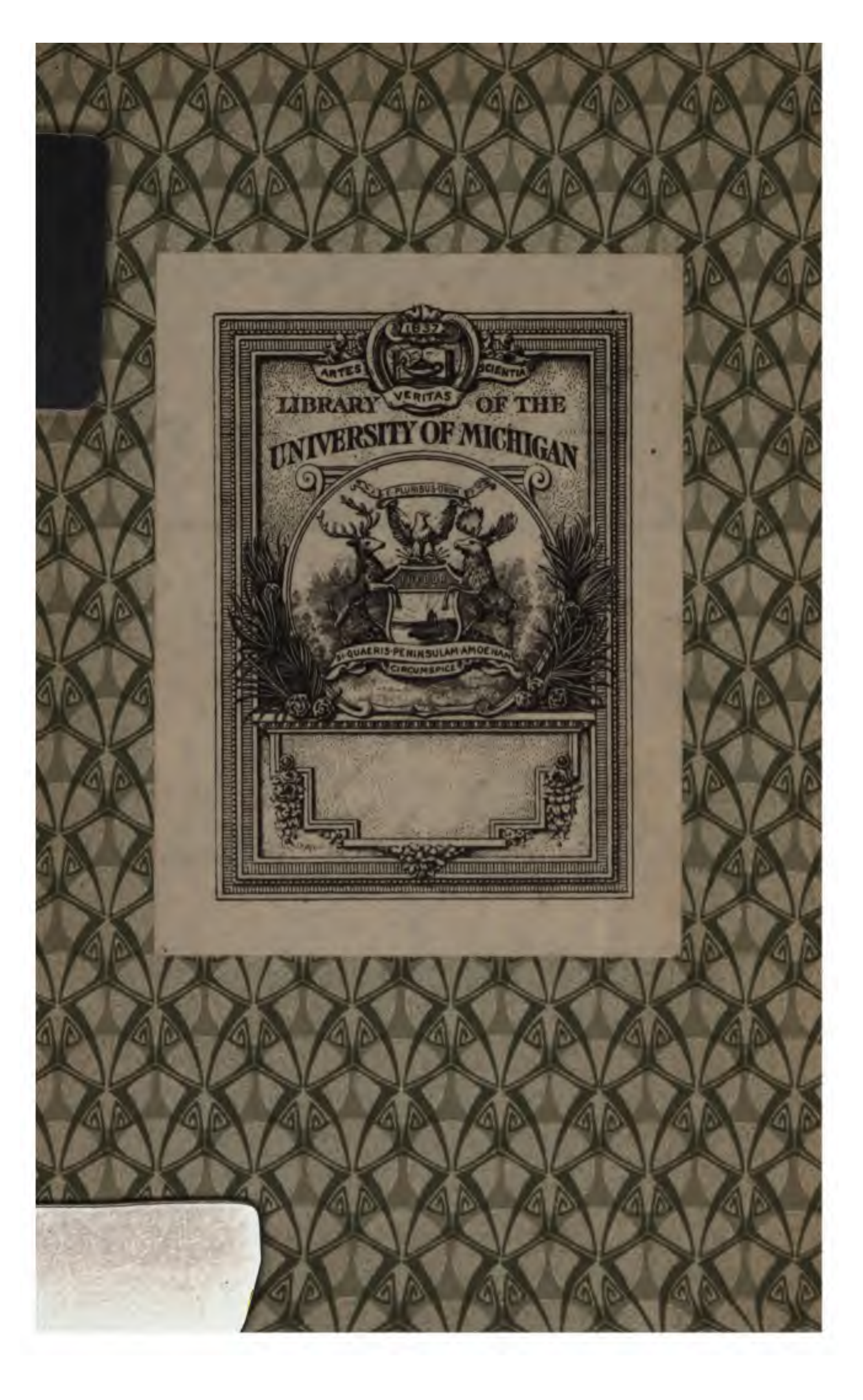
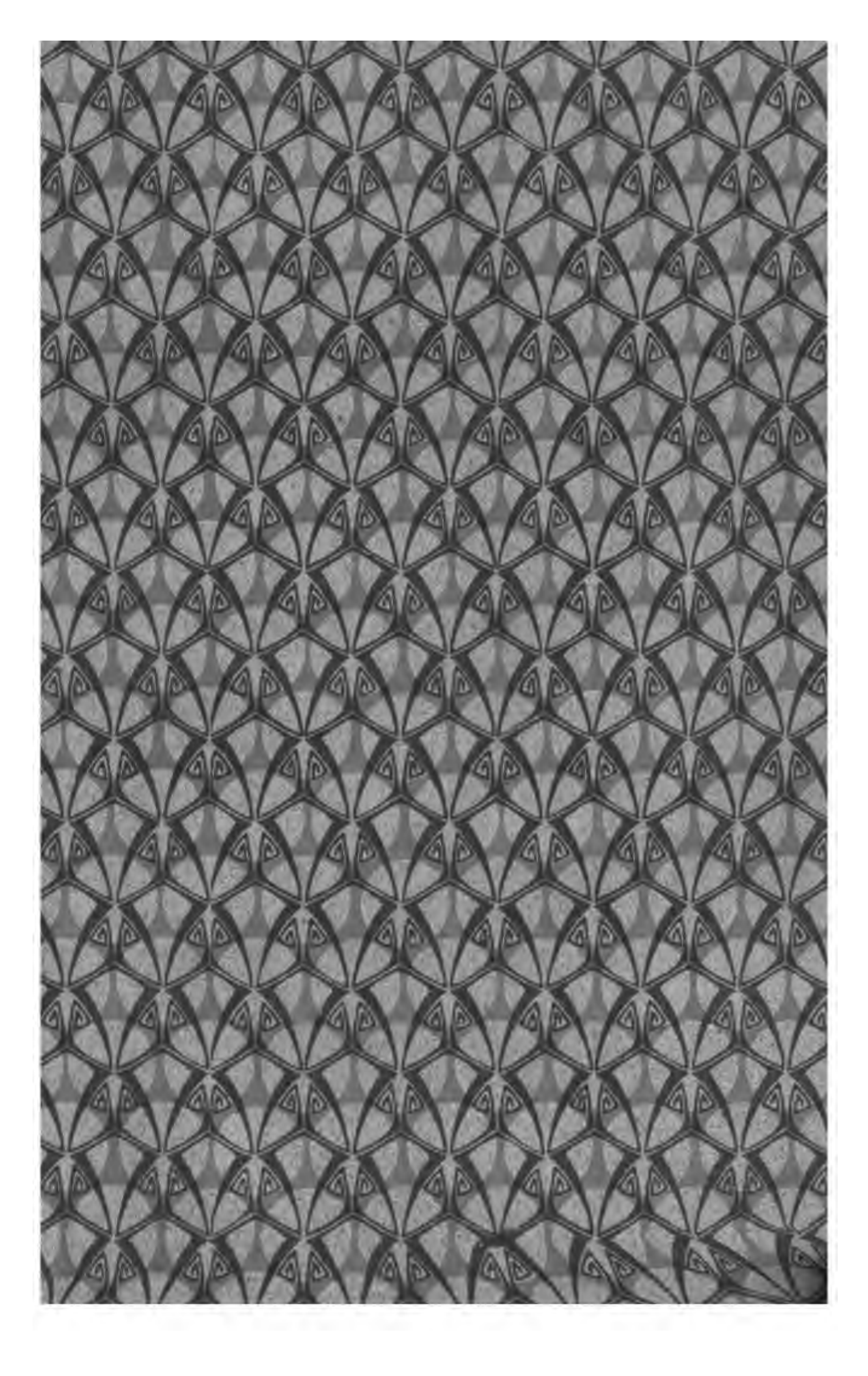








DIE
TECHNIK DES SPRECHENS

BEGRÜNDET AUF DER

NATURGEMÄSSEN BILDUNG UNSERER SPRACHLAUTE.

EIN HANDBUCH

FÜR

STIMM-GESUNDE UND -KRANKE

VON

KARL HERMANN,
KÖNIGLICH PREUSS. PROFESSOR,
MITGLIED DES STADT-THEATERS UND LEHRER DER DRAMATISCHEN DARSTELLUNG AN DR. HOCH'S KONSERVATORIUM, FRANKFURT A./M.

ZWEITE, UMGEARBEITETE UND ERWEITERTE AUFLAGE.

LEIPZIG FRANKFURT A/M.
KESSELRINGSCHE HOFBUCHHANDLUNG (E. v. MAYER)
VERLAG.
1902.

Königl. Universitätsdruckerei von H. Stürtz in Würzburg.

JULIUS STOCKHAUSEN

DEM

MEISTER DER SPRACHE IM REICHE DES GESANGES

IN VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.



Der Künstler versäume nie die Spuren des Schweisses zu verwischen, den sein Werk gekostet hat. Sichtbare Mühe ist zu wenig Mühe.

M. v. Ebner-Eschenbach.

An meine Schüler.

Meine lieben Freunde!

Ihnen verdanke ich die erste Anregung zu dieser Arbeit.

Indem ich Sie unterrichtete, habe ich die Wahrheit des lateinischen Wortes bestätigt empfunden:

„Lehrend lernen wir."

Eifriges Beobachten Ihrer Eigenart, aufmerksames Prüfen und Anwenden der Mittel, wodurch Ihre Eigenarten zu fördern waren, endlich das vielfach an mich gerichtete Verlangen, dem an Ihnen „Erprobten" eine fassliche Gestalt zu geben, haben dieses Buch gezeitigt.

Von Ihnen habe ich es empfangen, Ihnen gebe ich es dankend wieder, mit der Bitte, an seiner Vervollkommnung weiter zu arbeiten, und mit dem Wunsche, dass das, was sich an Hunderten meiner Schüler bewährt hat, sich dereinst auch an Ihren Schülern bewähren möchte.

Frankfurt a./M. Pfingsten 1898.

Inhalt.

Übungs-Beispiele:



Zur zweiten Auflage.

Es ist eine beklagenswerte Thatsache, dass wir auf die Entwickelung derjenigen Fähigkeit am wenigsten Gewicht legen, welche die erste und wichtigste in unserem Leben ist: Unser Denken und Empfinden durch die Sprache einfach, natürlich und schön ausdrücken zu lernen.

Wir lernen wohl Sprachlaute bilden, diese zu Silben, Worten und Sätzen formen, wir lernen aber nicht unsere Sprache leicht, ungezwungen und schön, als unmittelbaren Ausdruck unseres eigenen Ich gebrauchen.

Man beobachte nur wie Wenige imstande sind, eine einfache Tischrede ohne Stocken, leicht und natürlich zu sprechen, und wie Viele, denen das Sprechen ein Broterwerb ist, durch schlechte Bildung der Sprachlaute — an Heiserkeit, Husten, Räuspern und Stechen im Halse leiden und man wird jene Behauptung begründet finden.

Der Mensch besitzt kein edleres, unentbehrlicheres Werkzeug als die Sprache; sie ist der zündende Prometheusfunke, der unser Denken erhellt, unser Empfinden entflammt, sie ist es, die uns aus dem beschränkten, animalischen Zustande in eine freie, unbegrenzte Sphäre erhebt, die Mensch an Menschen bindet, die unser Thun und Handeln adelt und verschönt, sie ist die edelste Blüte menschlichen Geistes und der schönste Schmuck, der auch den Niedrigsten erhöht.

Wie wenige aber lernen dieses unentbehrliche Werkzeug richtig gebrauchen?

Jeder Künstler muss auf die technische Beherrschung seines Instrumentes die grösste Sorgfalt verwenden, wenn er etwas Bedeutendes in seiner Kunst erreichen will; wie viele Redner und Schauspieler aber unterschätzen dies technische Können, als ob Reden eine geringere oder leichtere Kunst wäre als jede andere.

„Die technische Schulung der Stimme muss aber die „erste und unerlässlichste Voraussetzung für jeden sein, der „sich dieses kostbaren Instrumentes bedienen will, um seine „Gedanken und Empfindungen auf andere zu übertragen. „Ob er auf der Kanzel steht und das Wort Gottes einer „andächtigen Gemeinde verkündet, ob er als Volksvertreter „im Kampf um Freiheit und Recht die Interessen seiner „Wähler zu verfechten hat, ob er in der Robe des Staatsan„waltes oder Richters steckt, oder ob er auf der Bühne als „der Interpret unserer Klassiker erscheint, er hat in jedem „Falle die Aufgabe, für die Ausbildung seines Organs Sorge „zu tragen, die Leistungsfähigkeit seiner Sprechwerkzeuge so „weit als möglich zu verstärken und zu verfeinern."

So sagt Eugen Zabel[1]) und wir fügen hinzu:

Auch der Soldat, der vor der Front das Kommando führt, besonders aber der Lehrer, der die erste verantwortungsvolle Bildung der Sprachlaute zu leiten hat, können sich ohne Nachteil dieser technischen Schulung nicht entziehen.

Aus dieser Erkenntnis und dem Bedürfnis, die Sprechstimme zu einer gesunden, naturgemässen Lautbildung, als des Fundamentes unserer Sprache zu erziehen, und dadurch

---

[1]) Zur modernen Dramaturgie über das Deutsche Theater 1900. Oldenburg-Leiqzig. Schulzesche Hofbuchhandlung.

gleichzeitig auch auf die leichtere Entwickelung der Gesangsstimme einzuwirken, ist die „Technik des Sprechens" entstanden; denn leider herrscht bei vielen Gesangslehrern noch immer die unbegründete Ansicht „Sprechen schadet dem Singen."

Schlechtes Sprechen gewiss, gutes aber kann der freien Entwickelung jeder Gesangsstimme — auch bei den Koloratur-Sängerinnen, die bekanntlich am wenigsten Bedacht auf eine deutliche Aussprache nehmen — nur von grösstem Nutzen sein.

„Sprechen" und „Singen" beruhen beide auf der gleichen Thätigkeit der gleichen Sprechwerkzeuge und wandern — wie zwei gleich strebsame Kunstjünger einer Kunstrichtung — lange Zeit ein und denselben Weg.

Erst mit dem „Kunstgesang" trennen sich Gesang und Sprache. Man kann die Spuren der gleichen Lautbildung in der Kunst der Rede, wie in dem Kunstgesang genau verfolgen, sie ähneln einander, dürfen sich aber nicht gleichen; denn Kehlkopfstellung und Stimmbandöffnung erhalten durch die Kunst der Atemgebung im Kunstgesang Formen, wie solche in der Kunst der Rede niemals absichtlich gebraucht werden dürfen.

Kein Redner, auch nicht der vollkommenste, kann eine schmerzhafte Empfindung z. B. in dem Worte „Vater" anders ausdrücken als dadurch, dass er den in diesem Worte ausschlaggebensten Laut, das „a", mit einem vibrierenden Ton bildet, der aber nicht aus einem Tone — sondern aus einer ganzen Reihe wechselnder „a" — aus einem ganzen Laufe — besteht, gerade wie beim Sänger; und trotzdem kann einen Redner kein vernichtenderer Vorwurf treffen als der, er habe gesungen.

Darum ist auch das sklavische Anpassen des gesprochenen Wortes an den begleitenden musikalischen Ton, wie das im

Melodram verlangt wird, eine Unnatürlichkeit, die selbst bei der grössten künstlerischen Vollkommenheit des Sprechers und Musikers nur wie absichtliche Künstelei wirkt.

Sprechen und Singen haben also ihre bestimmten, nicht zu überschreitenden Gesetze.

Wer aber sprechend die Kunst des Atmens nicht beherrscht, wer den geschlossenen und offenen Stimmeinsatz nicht leicht und sicher trifft und wer die verschiedenen stimmlosen Verschluss-, Reibe- und Dauerlaute nicht rein und richtig bilden kann, der kann dies auch nicht im Gesange.

Dies ist ein Grundsatz, der bis jetzt von keinem Sänger widerlegt worden ist.

An allen Schülern, die richtig und andauernd die Sprechübungen schulten, hat sich „die Technik des Sprechens“ auch für die richtige Entwickelung der Gesangsstimme aufs beste bewährt.

Dass die vorliegende Auflage diese neue erweiterte Ge stalt erhalten konnte, verdanke ich der Beachtung, welche die hiesigen Halsärzte, Geh. Medizinalrat Prof. Dr. Moritz Schmitt, Dr. Gustav Spiess, Dr. Georg Avellis, Dr. Karl Vohsen und Dr. Karl König der ersten 1898 erschienenen Auflage meines Buches geschenkt haben. Dadurch dass mir diese Herrn mehrere, durch schlechtes Sprechen krank gewordene Stimmen zur Heilung überwiesen — wurde mir die Möglichkeit geboten, die bis jetzt hauptsächlich an gesunden, ungeschulten Stimmen erprobte „Technik des Sprechens“ auch an kranken, verbildeten Stimmen zu erproben.

Es ist ja eine längst anerkannte Thatsache, dass viele Stimmkranke, die durch kein irgendwie sichtbares Leiden an

dem freien und leichten Gebrauch ihrer Sprechwerkzeuge behindert sind, nicht durch die Kunst des Halsarztes, sondern nur durch eine richtige Sprechtechnik von ihren Leiden befreit werden können.

Es wurden mir ärztlicherseits 10 Stimmkranke (4 Herren, 6 Damen) überwiesen, zu denen sich in kurzer Zeit 13 andere (10 Damen und 3 Herren) nicht in ärztlicher Behandlung stehende aber an der sogenannten „Lehrerkrankheit", — d. h. an einer durch falsche Tonbildung verursachten frühzeitigen Stimmermüdung, Heiserkeit und Husten — leidende Personen zugesellten.

Die Herren waren nach ihrer Berufsthätigkeit: ein Privatgelehrter, ein Landwirt, ein Offizier, zwei Lehrer, ein Kaufmann und ein Stud. philos., der älteste dieser Herren war 55, der jüngste 18 Jahre alt.

Von den 16 Damen waren 2 Schauspielerinnen, 2 Konzert-Sängerinnen, 12 Lehrerinnen — im Alter standen sie zwischen 46 und 20 Jahren.

Bei diesen 23 Personen von verschiedenem Alter, Geschlecht und Beruf und ganz verschieden entwickeltem Gehörvermögen, äusserte sich auch die Stimmerkrankung auf sehr verschiedene Art.

Zumeist war es eine gewaltsam erzwungene Lautbildung in einer unnatürlichen Sprechlage, mit kreischenden, scharfen, grellen oder ganz tonlosen Geräuschlauten, denen sofort ein Räuspern, Husten oder Stechen im Halse folgte.

Mit diesen verschiedenen Patienten musste natürlich individuell vorgegangen werden, nachdem die Ursachen der Erkrankung bei jedem Einzelnen festgestellt waren.

In allen Fällen war übermässige Anstrengung der leicht empfindlichen Sprechwerkzeuge die Ursache der Erkrankung.

Diese Ursache war entweder auf einen frühzeitigen, falschen Sprech- oder Gesangsunterricht, oder auf einen durch jähzorniges Temperament veranlassten, oft falsch gebrauchten offenen Stimmeinsatz, oder aber auf schlechtes Atmen, verbunden mit übertriebener Nervenspannung zurückzuführen.

Bei allen musste mit der grössten Vorsicht die Bildung einzelner Laute versucht werden, weil die geringste Anstrengung, besonders in der Bildung der stimmhaften Laute, die ohnehin überreizten empfindlichen Stimmbänder sofort zu einem krankhaften Husten veranlasste.

Viele Übungen, die einer gesunden Stimme gar keine Schwierigkeit bereiten, wie das öftere Bilden ein und desselben Wortes z. B. „Wahn" mit halber Kraft, bei gleicher Zeitdauer, in gleichen Intervallen mit einem Atem, scheinen mancher erkrankten Stimme als eine ganz unüberwindliche Schwierigkeit.

Jede kranke Stimme musste erst zu einer gesunden Atemgebung erzogen werden, bevor mit der Laut-Bildung begonnen werden konnte. Dabei zeigte es sich auf das klarste, dass die Reihenfolge und oft auch die Art der Bildung unserer Sprachlaute, wie sie in unsern Schulen gelehrt wird, unrichtig und schädigend ist.

Die Ursachen so vieler durch schlechtes Sprechen erzeugten Stimmerkrankungen habe ich versucht, durch die drei unerschütterlichen Stimmbildungsgesetze zu beweisen und die Bildung unserer Sprachlaute angegeben, nach der jede normale Stimme zu einer gesunden Lautbildung erzogen werden kann.

Die Stimme zum gesunden Sprechen zu erziehen, muss aber die erste und wichtigste Aufgabe jeder Stimmbildung bleiben.

Der richtige Gebrauch der Stimme selbst ist bei jedem Stimmkranken abhängig von der Dauer des Stimmleidens, von der Beweglichkeit der Phantasie und der Unterscheidungsfähigkeit des Gehörs, durch welche jeder Stimmkranke und jeder Stimmgesunde sich selbst zu einem ausdauernd richtigen Üben zu erziehen vermag; denn so lange ein Stimmbildender nur in Gegenwart des Lehrers richtig übt, erfasst und beherrscht er die Stimmbildungsgesetze noch nicht vollkommen. —

Die umständlichste Behandlung erforderte das Leiden einer Oberlehrerin, die nach verschiedenen Irrfahrten bei den verschiedensten Ärzten, auf den Rat des ausgezeichneten Laryngologen Prof. Moritz Schmitt sich einer sprachlichen Stimmbehandlung bei mir unterzog. Ihre Stimme war so verdorben, dass sie nur im Falsett mit grösster Anstrengung kreischende, schrille Laute zu erzeugen vermochte, denen jedesmal ein Räuspern und Stechen im Halse folgte. Seit 22 Jahren hatte sie keinen reinen Laut gebildet und dabei immer unterrichtet.

Die Atemgebung war eine so mangelhafte, dass es ihr unmöglich war, zwei ähnlichlautende Worte z. B. „Wahn“, „Wohn“ mit einem Atem zu bilden. —

Endlich war ihr Gehör, wie das bei fast allen Stimmkranken nicht anders zu erwarten ist, so wenig entwickelt, dass sie wohl die ihr vorgesprochenen, aber nicht die von ihr selbst gebildeten Laute auf ihre Tonreinheit zu unterscheiden vermochte. Das ist übrigens ein Mangel, der nicht nur bei fast allen Stimmkranken, auch bei sehr vielen Stimmgesunden häufiger auftritt als man glaubt.

Nach vierwöchentlichen, täglichen Übungen, Vor- und Nachmittags zweimal 15 Minuten mit einer Ruhepause von je 5 Minuten, war die Stimme wieder so weit hergestellt, dass diese Dame ihren Unterricht, wenn auch vorerst mit Schonung

aufnehmen konnte. Bei ihrem Alter und langjährigen Leiden wird es von ihren ferneren mit Ausdauer fortzusetzenden Übungen abhängen, ob ihre Stimme, die nach vierwöchentlicher Behandlung nur in einer Stimmlage reine Laute ohne Anstrengung zu bilden vermochte, so viel Modulationsfähigkeit erlangt, um auch in den beiden andern Stimmlagen ohne Nachteil gebraucht zu werden. —

Bei allen Stimmkranken war das „Ausschalten der Nervenspannung" von dem wesentlichsten Einfluss auf die beiden andern Stimmbildungs-Gesetze: auf das richtige Atmen und den richtigen Gebrauch der beweglichen Sprechwerkzeuge, welche für alle Zeit die Fundamente jeder gesunden Lautbildung bleiben.

Alle Veränderungen und Erweiterungen in dieser neuen Auflage verfolgen immer die eine Absicht, die Stimmen auf die leichteste und sicherste Art zu einer natürlichen und schönen Lautbildung und zur technischen Fertigkeit des Sprechens zu erziehen, denn die Stimmbildungsgesetze sind für alle Menschen die gleichen.

Über die „Kunst des Vortrags", die sich naturgemäss auf der „Technik des Sprechens" aufbaut, wird man nie anders als andeutungsweise zu schreiben vermögen, die plastisch gestaltende Phantasie anzuregen ist alles, was wir hier können, denn aus ihr entspringen alle Gebilde, die wir mit dem Namen „Kunst" bezeichnen.

An den verschiedenen neu aufgenommenen Gedichten findet jeder nach seiner Begabung Gelegenheit, sich in der schönen, schweren Kunst des Vortrags zu üben. —

Und nun, nachdem sich die „Technik des Sprechens" an Stimm-Gesunden wie an Stimm-Kranken gleich trefflich bewährt hat, übergebe ich sie in dieser erweiterten Auflage vertrauensvoll der Öffentlichkeit.

Zur besonderen Freude gereicht es mir, allen denen, die durch Rat und That zur Vervollkommnung dieser Arbeit beigetragen haben, hier meinen herzlichsten Dank aussprechen zu können; es sind dies: Professor Dr. Bernhard Scholz, der vortreffliche Leiter des Dr. Hochschen Konservatoriums, August Bertuch, der ausgezeichnete Mistral-Interpret, Otto Weiss, der treffliche Gesanglehrer, die Herren Dr. med. Leopold Laquer, Dr. med. Eugen Schott, und meine Schülerinnen, die Damen Fräulein Lily Hornek (München), Fräulein Magda Enneccerus, Oberlehrerin und Fräulein Ottilie Schönbrod, Lehrerin in Frankfurt a./M.

Frankfurt a./M. Weihnachten 1901.

K. H.

Einleitung.

Das Bestreben jeder Erziehung wird immer sein, den Schüler stark zu machen in seinen Fähigkeiten, für den Kampf mit dem Leben.

Je früher der Schüler lernt, auf eigenen Füssen zu stehen, — seine eigenen Kräfte zu gebrauchen, desto unabhängiger macht er sich, desto freier und stärker ist er.

Auch das Bestreben jeder künstlerischen Ausbildung wird darin gipfeln, dass der Lehrer die Fähigkeiten des Schülers richtig beurteilt, und zur Ausbildung dieser Fähigkeiten die notwendige Anleitung giebt.

Aber auch der beste Lehrer kann im günstigsten Falle nur ein Wegweiser, ein Bergführer sein. Wie und ob jemand die steilen Zinnen der Kunst erklimmt, ist von ihm selbst abhängig, und oft durch tausend, anscheinend geringe und nicht zu berechnende Zufälligkeiten bedingt.

Nur der Pfad, der am sichersten und gefahrlosesten zum Ziele führt, kann von einem gewissenhaften Lehrer angegeben werden. —

Jede Kunst besteht bekanntlich aus zwei Teilen: „aus dem seelisch angeborenen — nicht erlernbaren“ Teil, dem

Inhalt, und aus dem bis zu einem gewissen Grad erlernbaren Teil — der Form.

Inhalt ohne Form ist undenkbar.

Inhalt in mangelhafter Form ist Dilettantismus.

Vollendete Form bei mangelhaftem Inhalt ist Virtuosität.

Nur in der Verschmelzung beider offenbart sich der Künstler.

Je mächtiger und reicher der Inhalt in kräftiger und schöner Form auftritt, desto grösser ist der Künstler. Jede Kunst vermag nur in einer bestimmten, ihr eigenen Form zu wirken. Allen Künsten gemeinsam aber ist immer gesunder Inhalt und schöne Form; darum giebt es, im Grunde genommen, nur eine Kunst.

Die Form, die Mittel, durch welche der Redner, der Sänger, wirken will, sind das gesprochene, das gesungene Wort und die Gebärde.

Wie im gewöhnlichen Leben der Gebildete vom Ungebildeten sich durch die Art und Weise unterscheidet — wie er spricht, wie er sich bewegt, so unterscheidet sich auch der Künstler vom Dilettanten durch den richtigen und leichten Gebrauch seiner Mittel.

Die Mittel sind die Schwingen für die plastisch gestaltende Phantasie.

Auch die grösste, naivste Begabung, vermag sich nicht zu entfalten bei mangelhaft ausgebildeten Mitteln. Wie der Vogel, dem die Flügel angeboren sind, erst allmählich den richtigen Gebrauch derselben üben muss, um sich je nach seiner Kraft in das unbegrenzte Reich der Lüfte zu erheben, so muss auch der werdende Künstler den richtigen Gebrauch der Mittel erst erlernen, um sich sicher auf den Höhen seiner Kunst bewegen zu können.

Und doch glauben so viele künstlerisch wirken zu können, die von dem richtigen Gebrauch ihrer Mittel gar keine Ahnung haben.

Wie viele sieht man redend oder singend darstellerisch wirken, die entweder aus Unkenntnis oder Trägkeit die richtige Ausbildung ihrer Mittel unterlassen oder vernachlässigt haben.

Die Folge eines solchen geschäftigen Müssigganges ist immer künstlerischer Dilettantismus, der sich in allen Zweigen der Kunst breit macht und hemmend und schädigend der wirklich künstlerischen Thätigkeit entgegentritt.

„Vor den Erfolg jeder Kunst setzten die Götter den Schweiss der Arbeit.“ —

In der Kunst wirkt nur das, was scheinbar ganz mühelos leicht, ja zufällig erscheint, und doch giebt es in der Kunst keinen Zufall. —

Von dem Zauber und der unmittelbaren Wirkung, den das scheinbar mühelos dargestellte, gesungene oder gesprochene Wort ausübt, werden leider gar viele, wie die Motten vom versengenden Licht angezogen, um nach kurzem Wahn — ein jämmerliches Dasein zu fristen.

Wüssten diese Unglücklichen, welche Summe von Körper- und Geisteskraft täglich angewendet werden muss, um sich nur über das Mittelmass zu erheben — sie würden nicht so leichtsinnig, oft ganz gesicherte, Stellungen aufgeben — und einen Beruf ergreifen, der ihnen goldene Anerkennung und alle möglichen Ehren vorzaubert, um mit Enttäuschung und Reue zu endigen.

Wer da wähnt, als Künster ein eitles Schlaraffenleben führen zu können, der bleibe diesem anstrengenden Berufe fern.

Die stetige Arbeit keines anderen Künstlers ist so anstrengend, wie die des Schauspielers und Bühnensängers.

Der Bildhauer, der Maler, der Dichter, der Komponist vermag seine Idee, sein Können dauernd festzuhalten, und den Beifall, die Anerkennung, welche ihm die Gegenwart versagt, wird ihm möglicherweise eine fortgeschrittene Zukunft nicht vorenthalten. Die Geschichte vieler Künster beweist das zur Genüge.

Für den darstellenden Künstler aber, der für den Augenblick „zur Schau" singt oder spricht, ist jeder nicht zweifellos errungene Erfolg eine Niederlage, und kein künftiger Augenblick kann das nicht ganz Gewonnene wieder ersetzen.

Alle, oft jahrelangen Vorbereitungen sind auf wenige Stunden eines einzigen Tages konzentriert. Ein dankbares Erinnern bei einem oder dem andern phantasievollen Zuhörer ist im besten Fall der einzige Merkstein eines solchen Tages; der morgende Tag bringt wieder ein neues Leben, eine neue Schlacht; der gestrige Sieg wird nicht mitgezählt, immer und immer wieder von neuem beginnt die Sisyphusarbeit — des die Nerven so entsetzlich abspannenden Ringens — um den Beifall des Tages.

Ohne Anerkennung, ohne Beifall kann kein Mensch gedeihen, am wenigsten der Künstler; wie die Blumen die erwärmenden Sonnenstrahlen, so braucht der Künstler die ihn erhebende Anerkennung. Aber auch der spontanste Beifall, der nur zu oft durch eine nörgelnde Kritik zerpflückt wird, ist ein gar kalter Lohn für all die durchgearbeiteten Tage, die fieberhaft durchwachten Nächte, für all das „Langen und Bangen in schwebender Pein". —

Denn nicht an dem Beifall, nicht an dem nur zu oft mit liebenswürdiger Unkenntnis gespendeten Lob vermag sich der ernste Künstler zu neuem Schaffen zu begeistern. Wer nicht in dem Schaffen selbst, wenn die durch Beobachtung

gereifte, plastische Phantasie in der Weissglühhitze ihrer ganzen Kraft gestaltet, wenigstens auf Augenblicke „den Himmel offen sieht“, und aus diesem beseeligenden Gefühle die Anregung zu neuer, vollkommenerer Gestaltungskraft gewinnt, der bleibt ein Handlanger sein Leben lang.

Man lerne darum frühzeitig Lob und Tadel ertragen, und wenn man nach gethaner Arbeit sagen kann: Ich habe gethan, was ich thun konnte, so hat man das beste erreicht, was man aus dem Kampfe mit dem Leben für die Kunst gewinnen kann.

Denn:

> Des Künstlers Leben?
> Ist ein Suchen, Zweifeln, Streben;
> Und sieht die wahre Kunst er ein,
> So kann er nie zufrieden sein.

Überlegen, prüfen Sie wohl, ob Sie Kraft und Begabung genug besitzen, sich diesem ernsten Berufe zu widmen.

Aber nicht die Begabung allein ist ausschlaggebend bei der Wahl eines Berufs, der Charakter, das „Ich“ ist oft viel entscheidender. —

Alle „Kunst“ ist und bleibt — man mag den Begriff drehen und wenden wie man will — eine verschönerte, veredelte, eine durch unser eigenes Ich geläuterte Natur.

Wie jeder Mensch die Welt, kraft seiner Begabung und Bildung, gleichsam aus seinem Fenster heraus beurteilt, so bringt auch jeder Künstler die Erscheinungen der ihn umgebenden Welt durch das Brennglas seines eigenen Ich zur Anschauung. Je grösser und stärker seine Eigenart, seine Individualität, desto grösser die künstlerische Begabung.

Das eigene Ich bleibt immer der Bronnen, aus dem der Künstler seine Gestalten schöpft, sie sind Kinder seiner

Phatasie, mit seinem Herzblut sind sie genährt, sie sind Fleisch von seinem Fleisch, sie tragen den Stempel seines Ich an der Stirn.

Marie Ebner-Eschenbach sagt darum sehr zutreffend:

„Der Charakter des Künstlers ernährt
oder verzehrt sein Talent.“

Wie es nicht zwei Menschen giebt, die sich vollkommen gleich sind, so giebt es auch nicht zwei Begabungen, die sich vollkommen decken. Allen gemeinsam aber bleiben die Mittel, wodurch die Künstler wirken sollen und müssen.

Den richtigen Gebrauch dieser Mittel gründlich kennen zu lernen, ist Pflicht jedes angehenden Künstlers.

Dieser richtige Gebrauch kann aber nur durch rastlose Übung errungen werden, durch einen aus dem inneren Bedürfnis quellenden, nicht auf Kommando angenommenen Fleiss. Darum ist die vielumstrittene Definition Schillers „Genie ist Fleiss“ die zutreffendste!

Ohne Fleiss, das kann nicht oft und nicht dringlich genug betont werden, kann man schon im gewöhnlichen Leben nichts Bedeutendes erreichen, um wieviel weniger erst in der Kunst, die doch ein konzentriertes Schaffen und erhöhtes Leben ist. Ohne Fleiss versumpft die grösste Begabung. Wie viele warnende Beispiele geben uns Beweise dafür!

Begabung also, Charakter und Fleiss sind die Grundpfeiler, auf welchen jede Künstlerschaft sich aufbaut.

Um in der Kunst fleissig sein zu können, muss man vor allem wissen, in welcher Weise man fleissig sein, wie man seine Kräfte gebrauchen und üben muss.

„Denn Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht, der darf sich keinen Künstler nennen; hier hilft das Tappen nichts; ehe man was Gutes macht, muss man es erst recht sicher kennen“. (Goethe).

Die beiden Mittel, wodurch der Säuger, der Schauspieler und zum Teil auch der Redner, der Lehrer, der Advokat, der Prediger wirkt, sind der Ton oder die Sprache und die Gebärde.

Jede Tonbildung gründet sich auf eine richtige Lautbildung, jede Gebärde auf die richtige Schulung des Körpers.

In Nachfolgendem soll nun gezeigt werden, wie wir unser Ohr an den Gesetzen einer freien, reinen und schönen Lautbildung zu schulen haben.

Einen Fingerzeig, gleichsam einen Wegweiser für die richtige und schöne Entwicklung des Sprechens zu geben, ist der Zweck dieser Blätter.

I.

Die Sprechwerkzeuge.

Mit dem Namen Sprechwerkzeuge benennen wir diejenigen Teile des menschlichen Körpers, welche zur Bildung von Sprachlauten notwendig sind.

Ich will und kann keine anatomisch genaue Beschreibung der einzelnen Sprechwerkzeuge geben, es genügt, wenn Sie dieselben dem Namen und ihrer Thätigkeit nach kennen und richtig gebrauchen lernen.

Wohl giebt es Lehrer, die eine solch genaue Kenntnis derselben verlangen. Diese Kenntnis erfordert aber ein jahrelanges, eingehendes Spezialstudium, zu welchem Sie keine Zeit haben. Auch habe ich mich nicht überzeugen können, dass diejenigen, die sich eine gründliche Kenntnis der Sprechwerkzeuge angeeigt hatten, wie z. B. die Halsärzte, schon deshalb allein die einzelnen Sprachlaute, frei, leicht und metallisch zu bilden vermochten.

Die Kenntnis der einzelnen Sprechwerkzeuge giebt noch lange nicht deren richtigen Gebrauch; dieser muss durch eine lange, oft mühsame, richtige Übung erst erworben werden.

Erkenntnis und Ausübung einer Kunst sind zwei ganz getrennte Fähigkeiten. Es kann jemand ein grosser Kenner einer Kunst sein, ist aber darum doch noch nicht imstande, sie auch auszuüben — sonst müssten ja die geistreichsten Theaterkritiker zugleich die besten Schauspieler oder Sänger sein.

Lessing war gewiss ein grosser Kenner des Theaters, aber es wird Niemanden einfallen, zu behaupten, dass er darum auch ein grosser Schauspieler gewesen sei.

Wir alle haben sprechen gelernt, bevor wir von den Sprechwerkzeugen eine Ahnung hatten. Wir haben sprechen gelernt durch Nachahmung, durch das Gehör.

Je besser man uns vorgesprochen hat, desto besser sprachen wir nach — vorausgesetzt, dass unsere Sprechwerkzeuge gesund und normal gebaut waren.

So waren auch die ersten Sänger gewiss „Natursänger". Sie sangen eben: „wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet".

Die grossen Meister des altitalienischen Gesanges z. B. haben sich um den Bau der Sprechwerkzeuge gar nicht gekümmert.

Alle Praxis ist in der Kunst wichtiger als die geistreichste Theorie, denn alle Theorie ist aus der Praxis hervorgegangen. Darum sollte das Gehör frühzeitig an eine richtige Lautbildung gewöhnt werden, denn was man in der Kindheit, gleichsam spielend leicht, zu erlernen versäumt hat, muss später mit Bewusstsein, Schritt für Schritt, mühsam nachgeholt werden.

Nichts wirkt auf die Entwicklung der jungen Kindesseele mächtiger, als das gegebene Beispiel. Der Nachahmungstrieb ist der mächtigste Förderer bei jeder menschlichen Entwicklung.

Beobachten Sie nur, wie deutlich sich derselbe bei Kindern im Nachahmen der Schwächen ihrer Umgebung äussert. Eltern

Längsschnitt des Kopfes.



AA	= Kopfhaut.	EE	= grosses Hirn.		
BBB_1	= Schädeldach.	F	= kleines Hirn (Lebensbaum).		
B_1	= Stirnbein.	G_1	= erster	Wirbelknochen.	
B_2	= Nasenbein.	G_2	= zweiter		
C	= Stirnhöhle.	K	= Speiseröhre.		
D	= Keilbein.	L	= Luftröhre.		
D_1	= Keilbeinhöhle.	oL	= Oberlippe.		

uL = Unterlippe.
Z = obere und untere Schneidezähne.
1 = Unterkiefer.
2 = Oberkiefer.
3 = harter Gaumen.
4 = weicher Gaumen mit dem Zäpfchen.
5 = Nasenrachenraum und Eustachische Trompete, welche die Verbindung mit dem Gehör vermittelt.
6 = obere } Nasenhöhle.
7 = mittlere } Nasenhöhle.
8 = untere } Nasenhöhle.
9 = Trichter.

Rechts von 6, der Teil der Nase, welcher die Geruchsnerven birgt.

10 = Eingang zur Kieferhöhle.

Wie neuere Beobachtungen feststellen, geschiet das Einatmen durch die mittlere Nasenhöhle n_1; das Ausatmen aber durch die untere Nasenhöhle n_2.

11 = Zunge.
11₁ = sehniger Teil der Zunge.
12 = Zungenmandel.
13 = Zungenbein.
14 = Mundboden-Muskulatur.
15 = Kehldeckel (der sich beim Schlucken heruntersenkt und die Luftröhre abschliesst. Der oberhalb des Kehldeckels befindliche Raum heisst Kehldeckelraum, der zur Beweglichkeit des Kehldeckels notwendig ist).
16a u. *16b* = Schildknorpel.
17a u. *17b* = Ringknorpel.
18a = wahres (rechtseitiges) Stimmband.
18b = falsches (rechtseitiges) Stimmband und zwischen beiden die morgagnische Tasche.

und Lehrer sollten deshalb frühzeitig auch in der Kunst der Lautbildung auf ein gutes Beispiel bedacht sein.

Eine neue Wissenschaft, die Phonetik, von dem griechischen Wort φωνή (Laut, Stimme) abgeleitet, behandelt die Lehre von den durch das Sprechen erzeugten Lauten und deren Bezeichnung durch Buchstaben, sowie die Lehre von dem richtigen und wohlgefälligen Gebrauch der Stimme.

Die heutige Pädagogik erstrebt auf Grund jener Phonetik frühzeitig die sprachlich richtige Lautbildung der Schüler, denn jede spätere Kunst der Rede und des Gesanges baut sich immer, und nur, auf einer richtigen Lautbildung auf.

Alle Laute werden durch die aus den Lungen strömende Luft und die Thätigkeit der verschiedenen Sprechwerkzeuge gebildet.

Wir unterscheiden neun Sprechwerkzeuge: 1. Lippen, 2. Zähne, 3. harter Gaumen, 4. weicher Gaumen mit dem Gaumensegel und dem Zäpfchen, 5. Zunge, 6. die inneren Nasenlöcher oder Choanen, 7. den Kehldeckel, 8. die Stimmbänder, 9. den Unterkiefer.

Sievers in seiner Phonetik beschreibt die neun Sprechwerkzeuge folgenderweise:

„Verfolgt man, von der Innenseite der Oberzähne beginnend, mit der Fingerspitze die obere Wandung der Mundhöhle, so gelangt man zuerst an eine kleine, nach innen zu konvexe Wölbung, die Alveolen der Oberzähne. An diese schliesst sich der nach innen konkav gewölbte harte Gaumen, der etwa so weit rückwärts reicht, wie die beiden Zahnreihen. Ist man mit dem Finger bis zu dieser Grenze fortgeschritten, so fühlt man, wie an die Stelle des harten Gaumendaches plötzlich eine weiche, dem Druck nachgebende Muskelplatte tritt.

Dies ist der weiche Gaumen oder das Gaumensegel. Man kann dasselbe in seiner ganzen Ausdehnung am be-

quemsten übersehen, wenn man ein recht breites ä ausspricht und womöglich die Zungenspitze aus dem Munde hervorstreckt; hierbei sieht man, wie das Gaumensegel nach hinten zu, durch einen bogenförmigen Muskel, den hinteren Gaumenbogen (Schlundgaumenbogen), begrenzt wird, dessen untere Enden nach dem Pharynx zu verlaufen. Durch die von diesem Bogen freigelassene Öffnung hindurch erblickt man die hintere Rachenwand. Ungefähr in seiner Mitte ist das Gaumensegel von einem zweiten, nur stärker gewölbten Bogenmuskel durchzogen, dem vorderen Gaumenbogen (Zungengaumenbogen), dessen beide senkrechte Pfeiler seitwärts in die Zunge verlaufen. Zwischen den beiden Gaumen liegen seitlich die Mandeln (Tonsillae) und von der höchsten Wölbung des vorderen Gaumenbogens herab zieht sich nach dem hinteren Gaumenbogen hin, und über diesen noch etwas hinausragend, das Zäpfchen.

Die Bewegungen des Gaumensegels sind einfach; es kann entweder nach vorne gezogen werden bis zum Zungenrücken hin, z. B. beim gutturalen n oder nach rückwärts an die hintere Rachenwand gepresst werden, z. B. bei der Aussprache der Vokale, wobei es zugleich mehr oder weniger gehoben wird.

Im ersten Falle sperrt es, wie schon oben bemerkt, den Rachen- oder Schlundraum vom Mundraum, in letzterem vom Nasenraum ab. Beim ruhigen Atmen und bei der Aussprache von nasalierten Lauten hängt es freischwebend zwischen Zungenrücken und Rachenwand so, dass Mund und Nasenraum zwei kommunizierende Hohlräume darstellen.

Auf der unteren Seite des Mundraumes begegnen wir, von den Lippen nach innen fortschreitend, zunächst wieder einer Zahnreihe, sodann der Zunge, welche nach vorn zu in eine freiliegende, weniger massige Spitze ausläuft. An ihren

rückwärts liegenden, abwärts steigenden Teil schliesst sich der Kehldeckel an, den man leicht fühlen kann, wenn man eine Fingerspitze auf dem Rücken der Zunge abwärts führt.

Über dem Mundraum liegt, seiner ganzen Länge nach, der rings von festen Wänden umschlossene, also unveränderliche Nasenraum. Vom Mundraum scheiden ihn der harte und der weiche Gaumen (Gaumensegel), welcher letztere je nach seiner Stellung die Kommunikation zwischen beiden verhindert oder gestattet. Charakteristisch ist für den Nasenraum, dass er in zwei Mündungen, die Nasenlöcher endigt, und dass diese nicht wie die Mundöffnung verschlossen werden können."

Diese neun Sprechwerkzeuge, die teils beweglich, teils unbeweglich sind, bilden in ihrer Verbindung von den Lippen bis zu den Stimmbändern ein gebogenes Rohr, das durch die beweglichen Sprechwerkzeuge verschiedenartig erweitert und verlängert werden kann, und das in der Lautbildung das **Ansatzrohr** genannt wird.

Dieses Ansatzrohr ist durch die verschiedene Stellung der einzelnen beweglichen Sprechwerkzeuge einer so ausserordentlichen Veränderung fähig — wie kein anderes mit noch so viel Scharfsinn geschaffenes Instrument, denn, den eigentlichen Glanz, das Metall, das ist die Tonreinheit, die Tragfähigkeit und zum grossen Teil die Ausdrucksfähigkeit erhält der Ton hauptsächlich durch den richtigen Gebrauch des Ansatzrohres, bei tadellosem Stimm-Einsatz.

Die beweglichen Sprechwerkzeuge sind die eigentlichen Laut- oder Tonbildner; mit Ausnahme des Kehldeckels, der automatisch mit der Thätigkeit der Schlingmuskeln verbunden ist, und der nur den Zweck hat die Luftröhre von dem Speiserohr abzuschliessen.

Die drei unbeweglichen Sprechwerkzeuge (die Zähne, harter Gaumen und Nase) sind die Resonanzbildner, ohne Resonanz kann man nur Geräusche und keine Töne erzeugen. Unsere Sprache besteht auch demgemäss aus Tönen und Geräuschen.

Von den beweglichen Sprechwerkzeugen sind drei einer ausserordentlichen Anstrengung fähig, ohne zu zu ermüden; das sind die Lippen, die Zunge und das Unterkinn.

Diese drei beweglichen Sprechwerkzeuge können und müssen sogar stark und oft gebraucht werden, um diejenige Geschmeidigkeit zu erlangen, welche unbedingt notwendig ist, um das Ansatzrohr verschiedenartig zu gestalten. Das bewegliche Gaumensegel aber, und besonders die sehr empfindlichen Stimmbänder müssen sehr vorsichtig gebraucht werden, wenn sie nicht vorschnell ermüden oder erkranken sollen.

Wir werden Gelegenheit haben, uns zu überzeugen, dass alle durch schlechtes Sprechen erzeugten Stimmkrankheiten fast immer ihre Ursache in dem angestrengten Gebrauch dieser zwei empfindlichen Sprechwerkzeuge haben.

Von all' diesen neun Sprechwerkzeugen ist das wichtigste: und für die Bildung aller stimmhaften Laute unerlässlichste die Stimmbänder.

Dr. Ernst Brücke beschreibt in seinem Fundamentalwerk: „Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute" die Stimmbänder folgendermassen.

„Das menschliche Stimmwerk, das durch einen herzförmigen Knorpel — den sogenannten Kehldeckel nach oben bedeckt, und so beim Schlingen vor dem Eindringen von Speisen geschützt werden kann, besteht aus zwei höchst, elastischen, im Kehlkopf von vorn nach hinten ausgespannten,

und von aussen nach innen leistenartig vorspringenden Bändern, den Stimmbändern, welche durch die aus den Lungen hervorgetriebene Luft in Schwingungen versetzt werden, und dadurch den Ton der Stimme hervorbringen, wie sie bei den Vokalen und den tönenden Konsonanten **b**, **d**, **g**, **w**, **s**, **l**, **m**, **n** gehört wird. Sie leisten hierbei wesentlich denselben Dienst wie die metallene Zunge am Rohrwerk einer Fisharmonikapfeife.

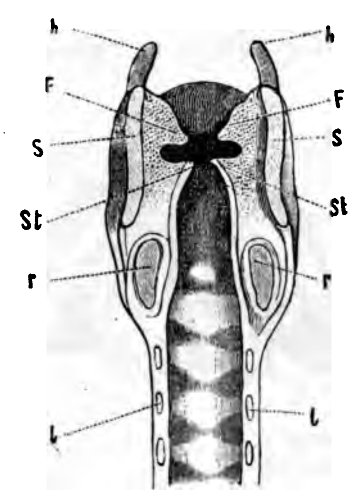
Sie hemmen, wie diese, periodisch den Durchtritt der Luft, indem sie, durch den Luftstoss auseinandergedrängt, beim Rückschwung den zwischen ihnen liegenden Spalt der Stimmritze (Rima glottidis) nahezu verschliessen und so die rhythmischen Luftpulsationen hervorbringen, welche, indem sie auf unser Ohr wirken in uns die Empfindung des Tons erzeugen.

Über ihnen, zwischen ihnen, und dem Kehldeckel befinden sich in einer Entfernung von 1/8 Zoll zwei Hautfalten, die, weil sie den Stimmbändern äusserlich ähnlich sind, früher als obere Stimmbänder bezeichnet wurden, jetzt nennt man sie, da man weiss, dass sie keine Töne geben, falsche Stimmbänder.

Die wahren Stimmbänder schwingen und tönen beim Sprechen aber auch nur, wenn ihre freien, gespannten Ränder, einander so genähert sind, dass die zwischen ihnen liegende Öffnung, die Stimmritze (Glottis) einen schmalen Spalt bildet. Diese Lage kann ihnen jederzeit durch die Wirkung der Muskeln des Kehlkopfs gegeben werden, aber ebenso lassen sie sich durch Muskelwirkung weit voneinander entfernen, sodass sich zwischen ihnen eine weite Öffnung befindet, aus der die Luft geräuschlos hervorströmt. Dies geschieht z. B. wenn man ein **f**, scharfes **s** oder **ch** hervorbringt, wenn man diese Konsonanten in „straff“ „weiss“ „Brauch“ ausspricht, und im *Schlafen*“. —

Die Art und Weise wie die in den Lungen verdichtete und dann ausströmende Luft die Stimmbänder in Schwingungen versetzt, nennt man den **Stimmeinsatz.**

Senkrechter Querschnitt des Kehlkopfes von hinten[1]).



St St = die Stimmbänder.
F F = die falschen Stimmbänder, zwischen beiden die Morgagni'sche Tasche.
S S = Schildknorpel.
h h = obere Hörner des Schildknorpels.
r r = Ringknorpel.
l l = Luftröhre[1])

Dieser Stimmeinsatz kann auf zweifache Art erfolgen. Die Stimmbänder müssen, um schwingen zu können, gespannt sein, wie die Saiten einer Laute.

Diese Spannung geschieht in dem Augenblick, in welchem

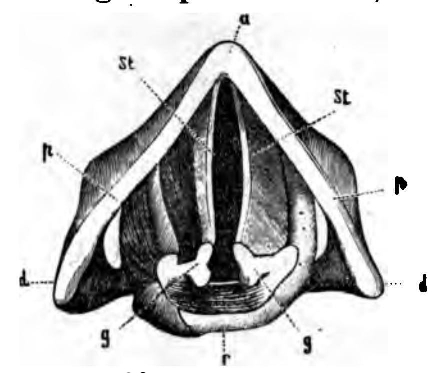
---

[1]) Aus: Dr. phil. Alfred Jonquière, „Grundriss der musikalischen Akustik." Leipzig. Th. Grieben (L. Fernau). 1898.

bei uns die Absicht aufblitzt einen Ton zu erzeugen, und richtet sich nach der zu dieser Erzeugung nötigen Luftmasse.

Nun können durch die Kraft einer plötzlich ausströmenden Luftwelle die Stimmbänder entweder in **momentane** Schwingungen versetzt werden, wobei sie sich weit auseinander

Horizontaler Schnitt, durch den Schildknorpel und Ringknorpel von oben[1]).



a = Adamsapfel.
St St = Stimmbänder.
p p = Seitenplatten des Schildknorpels.
a a = Richtung der Drehaxe des Schildknorpels.
g g = Giesbecken-Knorpel.
r = Ringknorpel.

dehnen, einen kurzen Momentlaut erzeugen und sich schnell wieder zusammenziehen, um gegen den Stoss einer neu andringenden Luftwelle gewappnet zu sein, wobei **der Mundkanal stark geöffnet sein muss.**

Man nennt dies den **festen** oder **offenen Einsatz, auch Glottisschlag.**

Oder es werden die Stimmbänder durch die Kraft der

---

[1]) **Aus:** Dr. phil. **Alfred Jonquière**, „Grundriss der musikalischen Akustik". Leipzig. Hh. Grieben. 1898.

unter ihnen befindlichen Luft nicht plötzlich und nicht stark, also nicht durch einen Stoss, sondern weich und allmählich durch anhaltenden Druck auseinandergedehnt und in langdauernde Schwingungen versetzt. Die Stimmbänder bleiben schwingend bis auf einen kleinen Spalt geschlossen und der Mundkanal öffnet sich nicht so weit wie bei den offenen Lauten — er nimmt eine engere, geschlossenere Haltung ein.

Man nennt dies den **weichen** oder **geschlossenen Einsatz.**

Ein plötzlich ausgestossener Schrei, alle kurz abgebrochenen Laute und das Staccato in der Tonbildung können nur richtig mit dem festen Stimmeinsatz gebildet werden.

Die Bildung eines sicheren und gleichmässigen Tones aber, das An- und Abschwellen der Töne, kann nur mit weichem Einsatze erlernt werden.

Man unterscheidet noch den **gehauchten** Einsatz, bei dem die Stimmlaute nicht als klingende Laute gebildet werden, sondern tonlos als Hauchlaute unser Gehör berühren.

Diese Hauchlaute haben gar keine Tragfähigkeit oder Resonanz und erfordern trotzdem zu ihrer Bildung eine sehr starke Luftmenge.

Es giebt Lehrer, die, weil sie die Stimme zu schonen meinen, die Stimmbildung mit dem gehauchten Einsatz lehren, das ist aber falsch, denn Hauch ist nicht Stimme. Ein Stimmton kann nur gebildet werden, wenn die Stimmbänder schwingen. Beim gehauchten Einsatz ist das nicht der Fall. Der Verbrauch von Kraft ist ein unverhältnismässig grosser, um nur halbwegs verständliche Hauch- oder Geräuschlaute zu bilden und hat nur dann einen Zweck, wenn Zunge und Lippen durch stimmlose Konsonanten-Übungen geschmeidig gemacht werden sollen.

Davon kann man sich leicht überzeugen, wenn man in einem geschlossenen Raume in gehauchtem Ton irgend einen Gedanken auszusprechen sucht.

Wohl giebt es Interjektionen, bei denen man sprachlos mit gehauchtem Einsatze die Laute

a-h, o-h, h-a, h-u, hu-hu

stammelt.

Aber diese Tongebung kann nicht massgebend für die Bildung reiner Laute sein.

Da sich die Stellung der Stimmbänder nach der Kraft — also nach der Dichtigkeit — der unter ihnen liegenden Luftmasse richtet, so ist das Ein- und Ausatmen das Allerwichtigste in der Stimmbildungslehre, denn der Atem ist die bewegende, den Ton erzeugende Kraft.

Die Stimmbänder sind bei der Bildung aller Laute notwendig, entweder indem sie durch die aus den Lungen strömende Luft in Schwingungen versetzt werden und die stimmhaften Laute erzeugen, oder indem sie sich bloss öffnen, um die ein- und ausströmende Luft hindurchzulassen, wie dies beim Atmen und bei der Bildung der stimmlosen Laute, den sogenannten Geräuschen, geschieht.

Die Stimmbänder selbst sind ein elastisches Gewebe — welches am besten mit Kautschuk verglichen werden kann, sie sind deshalb besonders geeignet durch einen vorbeistreichenden Luftstrom in tönende Schwingungen versetzt zu werden. Ihre ausserordentliche Empfindlichkeit wird wesentlich durch die, sie, sowie den inneren Kehlkopf und den weichen Gaumen bedeckende Schleimhäute erhöht.

Werden diese Schleimhäute durch die bei der Lautbildung übermässig ausströmende Luft ausgetrocknet, so wird die Stimme sofort brüchig und heiser. Aus dem Gefühl dieses Austrocknens stammt die schädliche Gewohnheit so mancher

Redner, während des Redens Wasser zu trinken. Die beste Anfeuchtung, welche die ausgetrockneten Schleimhäute erhalten können, besteht in dem öfteren Schlucken, des beim Sprechen stärker erzeugten Speichels, und in der Kunst des Atmens.

Da die Thätigkeit der Speicheldrüsen aber eine sehr verschiedene ist, und mancher Redner zu wenig Speichel entwickelt, darum ist ein kleines Stückchen Pfeffermünz, zwischen Zahnreihe und Wangen liegend, das beste, und durch seinen ätherischen Gehalt die Stimmbänder am meisten stärkende Anfeuchtungsmittel.

Nächst den Stimmbändern erfordert der sehr empfindliche weiche Gaumen die grösste Schonung.

Die Bewegung des Gaumensegels ist bei der Lautbildung eine doppelte. — Durch seine Muskelthätigkeit vermag man die Nasenhöhle von der Mundhöhle und diese von der Rachenhöhle teils vollkommen teils unvollkommen abzuschliessen.

Diese Muskelthätigkeit ist immer eine entgegengesetzte und erfolgt in der Art, dass mit dem Schliessen des einen Raumes das Öffnen des anderen verbunden ist.

Diese Thätigkeit ist nicht nur für die Gestalt des Ansatzrohres sondern auch für die metallische Bildung jedes Stimmlautes von grösster Bedeutung. Die Bewegung der Gaumensegel-Muskeln empfinden wir am deutlichsten beim Schlucken, weil hier jedesmal ein Verschluss der Schlund- oder Rachenhöhle gegen die Mundhöhle erfolgt. Da das Gaumensegel mit seinen Säulen in den hinteren Teil der Zunge verläuft, so ist wieder die Thätigkeit dieser, von grosser Wichtigkeit für jenes.

Die **Zunge** selbst besteht aus der Zungenspitze, dem Zungenrücken, der Zungenwurzel und den Zungenrändern, welche durch unendlich viele Muskelfasern untereinander verbunden mit dem Zungenbein zusammenhängen und der

Zunge jene ausserordentliche Elastizität geben, die sie befähigt aktiv oder passiv bei der Bildung aller Laute thätig zu sein.

Die Muskeln des Zungenbeines, die mit dem Unterkiefer, der hinteren Fläche des oberen Brustbeins, des Schläfenbeins und dem oberen Rand des Schulterblattes verbunden sind, stehen auch in direkter Verbindung mit dem Kehlkopf. Da der Kehlkopf eine absolut feste Lage nicht besitzt — so ist die Wirkung der Zungenbeinmuskeln auf das Heben und Senken des Kehlkopfes wieder von grossem Einfluss.

Aus dem Gesagten ersieht man, dass nächst der Thätigkeit der Stimmbänder die Thätigkeit der Zunge bei der Bildung aller Sprachlaute am wichtigsten ist.

Die Thätigkeit der Stimmbänder ist aber automatisch von der Thätigkeit des Atmens und nicht von unserem Willen abhängig, folglich müssen wir, um die Stimmbänder richtig gebrauchen zu lernen, zuerst das Atmen richtig lernen.

Die Thätigkeit der Zunge liegt dagegen ganz und gar im Bereich unseres Willens, weil sie eine ausserordentliche Muskelkraft besitzt, darum muss die Geschmeidigkeit ihrer Muskeln zuallererst erstrebt werden.

Die meisten Menschen haben ihre Zunge durchaus nicht in der Gewalt. Ob eine Zunge zu lang oder zu kurz, zu dick oder zu dünn ist, ob ferner die Lippen vorspringend wulstig oder schmalrändig fest und anliegend sind, ob die Unterlippe über die Oberlippe oder diese über jene vorragt, ist für die Lautbildung von der grössten Wichtigkeit. —

Da die Bildung jedes Lautes an einen bestimmten Raum gebunden ist, so ist es von der Natur sehr weise eingerichtet, dass die 9 Sprechwerkzeuge vier verschiedene von einander

getrennte Räume bilden, in denen die Tonwellen sich verschiedenartig fortzupflanzen vermögen. Diese vier Räume sind:

1. Der Lippenraum zwischen den Lippen und den Zähnen.

2. Der Mundraum, der von der inneren Fläche der Zahnreihe dem harten Gaumen, der Zunge und dem Gaumensegel gebildet wird.

3. Der Schlund- oder Rachenraum der von dem Gaumensegel bis zu den Stimmbändern reicht, und

4. Der Nasenracheuraum, der von dem Gaumensegel und den harten Nasenwänden begrenzt wird.

Diese vier Räume sind ganz verschiedenartig akustisch.

Wir wissen, dass jeder Raum, der von keinem harten Gegenstand begrenzt wird, der schwingenden Tonwelle den Klang raubt.

In einem mit Teppichen belegten oder mit Vorhängen dicht verhängten Zimmer verliert jede Stimme an Wohlklang.

Die weichen beweglichen Sprechwerkzeuge, die Lippen, die Zunge, der weiche Gaumen sind solche Tonräuber.

Die Zähne aber, der harte Gaumen und die Nase sind Tonvermehrer, die eigentlichen Resonanzbildner. Der Lippenraum und besonders der nur von weichen Körpern gebildete Schlundraum rauben der Stimme jede Klangreinheit.

Mit dem Namen „Resonanz" bezeichnen wir bekanntlich das Mittönen eines Körpers, der durch die Schwingungen eines anderen näher oder ferner stehenden Körpers, zu diesem Mittönen veranlasst wird. Wir werden uns später überzeugen, dass zur Bildung aller Laute eine Resonanz notwendig ist.

Von diesen vier Räumen besitzt die grösste Resonanz der Nasenraum, weil er aus starren, unveränderlichen und zum Teil sehr dünnen Knochenwänden gebildet ist, die

wieder untereinander verschiedene Höhlen und Öffnungen bilden: die Stirnhöhle, die Keilbeinhöhle, die Kieferhöhle, die Geruchspalte, die obere, mittlere und untere Nasenhöhle, die mit dem Schlundraum durch die Choanen verbunden sind, endlich die Eustachische Röhre, welche die Verbindung des Nasenraumes mit dem Gehör vermittelt. In der Unbeweglichkeit dieser Räume liegt ihre Beschränkung für die Lautbildung, in ihrer Resonanzfähigkeit aber, die sich auf alle Schädelknochen fortpflanzt, ihre ausserordentliche Wichtigkeit für den Stimmklang.

In unserer Sprache haben wir nur drei Sprechlaute, die unbedingt von der Resonanz des Nasenraumes abhängen, das sind:

n, ng, m.

Der letztere Laut ist aber kein reiner Nasenlaut, denn zu seiner reinen Bildung ist auch die Resonanz des Mundraumes erforderlich, wie wir uns später überzeugen werden.

Ausser diesen drei Lauten vermag die durch die Nase ausströmende Luft nur unartikulierte Geräusche, Schnaufen und Schneuzen zu erzeugen, die aber für die Lautbildung ohne Wert sind.

Je geräumiger die Nasenhöhlen sind, um so kräftiger ist die Resonanz. Wir wissen aus Erfahrung wie belästigend ein einfacher Schnupfen (eine Verengung der Nasenwände durch die entzündete Verdickung der Nasenschleimhäute) ist. Darum wird jeder Ton der durch die Nasenhöhle geht, an Resonanz gewinnen. Die an Nasenvokalen so reiche französische Sprache ist darum so volltönend.

Viele Redner und Sänger suchen die Resonanz, der durch den Mundraum ausströmenden Laute, dadurch zu erhöhen, dass sie das Metall dieser Laute durch die Nasen-Resonanz verstärken.

So lange die auf diese Art gebildeten Laute und Töne keinen näselnden Beiklang erhalten, wird ihre Resonanz, wie sich jeder. überzeugen kann, stark erhöht.

Dadurch, dass die harten unempfindlichen Nasenwände die Mundresonanz verstärken, wird auch zugleich ein geringerer Kraftaufwand verursacht, der wieder eine geringere Ermüdung in der Lautbildung zur Folge hat.

Diese Atemführung hat also ihre volle Berechtigung. Ich habe Natursänger, ungeschulte Tyroler, — die doch eine stark gutturale gaumige Sprache haben — Lieder singen hören mit einer Stimmreinheit und Ausdauer, die nur in dieser Verbindung beider Resonanzen ihre Erklärung findet.

Die Kunst der Atemgebung muss allerdings eine vorher sorgfältig geübte und sichere sein, um sich dieser beiden Resonanzräume zu bedienen, weil man sonst leicht in die Gefahr des hässlichen Näselns verfällt.

Durch eine richtige Atemgebung, bei nicht zu strammem Aufziehen des Gaumensegels — also bei unvollkommenem Abschluss des Nasenraumes, kann man es auch in dieser Atemgebung zu einer grossen Fertigkeit bringen.

G. H. v. Meyer[1]) bestätigt diese durch praktische Erfahrung hier erklärte Resonanz-Vermehrung: „Man muss die Wahrscheinlichkeit anerkennen, dass die Nasenhöhlen-Resonanz sich auch bei der Bildung der nicht nasalen Sprachlaute beteiligt, dass sie dann aber nur als eine Verstärkung der Mundhöhlen-Resonanz auftritt." —

Die Resonanz des Mundraumes ist eine geringere als die des Nasenraumes, denn in diesem Raume sind nur der

---

1) Unsere Sprechwerkzeuge. Brockhaus 1880. Leipzig.

harte Gaumen und die Zähne resonanzfähig. Die Zunge als weicher Körper besitzt keine Resonanz; durch ihre ungelenke oder schlechte Haltung verhindert oder hemmt sie nur zu oft die Resonanzfähigkeit der stimmhaften Laute. Anderseits besitzt gerade die Zunge durch ihre ausserordentlich reiche und stark verzweigte Muskulatur die Fähigkeit dem Mundraum jeden Augenblick eine andere Gestalt zu geben. Durch diese verschiedenartige Veränderung werden gerade im Mundraum die vielen, so verschiedenen Sprachlaute gebildet, die im Nasenraum, weil er unbeweglich ist, nicht gebildet werden können.

Der Mundraum, der auf die Gestaltung fast aller Laute von so grosser Wichtigkeit ist, kann in drei verschiedene Räume eingeteilt werden, weil jeder dieser Räume wieder von verschiedener Bedeutung für die Bildung der einzelnen Laute ist.

Diese drei Räume sind:

Die hintere Mundhöhle, die von der Zungenwurzel, dem Gaumensegel und den Backenzähnen gebildet wird.

Die innere Mundhöhle, die von dem Zungenrücken, dem harten Gaumen und den Zahnreihen umschlossen wird.

Die Wangenhöhle zwischen den Backenzähnen und den Wangen.

Da die Wangen ebenso wie die Lippen keine Resonanz besitzen, so ist es notwendig, dass bei der Lautbildung die in die Mundräume strömende Luft nicht in die Wangenräume dringe. Das Sprechen mit „vollen Backen“ ist unnütz und unschön, es wird zwecklose Kraft vergeudet und nicht der geringste Vorteil in der Lautbildung erzielt.

Die resonanzlosen Wangen sind nur dann bei der Lautbildung von grosser Wichtigkeit, wenn sie sich an den Raum anlegen, der durch das Senken des Unterkinns zwischen der unteren und oberen Zahnreihe entsteht. In diesem Falle ver-

mögen sie sogar das Fehlen der so resonanzfähigen Zähne auszugleichen, wenn sie mit dem oberen und unteren Kiefer eine abschliessende Fläche bilden.

Die Thätigkeit der Wangen ist von gleicher Wirkung auf die Resonanzbildung wie die der Lippen.

Der Mund- und der Nasenraum also erhöhen oder vermindern die Klangreinheit sowie die Tragfähigkeit aller Laute.

Wenn wir in einem nichtakustischen Raume sprechen, müssen wir viel mehr Kraft anwenden, um verstanden zu werden, und ermüden deshalb auch viel leichter. Solch vorzeitiges Ermüden der Halsmuskulatur erfolgt aber immer, wenn der durch die Schwingungen der Stimmbänder erzeugte Ton sich nicht frei nach den beiden resonanzfähigen Räumen entwickeln kann — wenn er sich, wie man zu sagen pflegt, im Halse sackt. Nicht nur dass jeder Ton dadurch an Wohlklang und Deutlichkeit verliert, die überflüssige Kraft die verbraucht werden muss, um nur halbwegs vernehmbare Laute zu bilden, übt einen solchen Druck auf das empfindliche Zellengewebe des weichen Gaumens, auf die Muskulatur des Schlundraumes und die Halsdrüsen aus, dass oft jahrelang andauernde Halskrankheit die Folgen dieser unsinnigen Kraftvergeudung sind.

Bei der Bildung jedes Lautes ist es also unbedingt notwendig, das wir erstens die empfindlichen Stimmbänder ohne Anstrengung in richtige, d. h. reinklingende Schwingungen versetzen und zweitens, dass jeder durch die Schwingungen der Stimmbänder erzeugte Ton so durch das Ansatzrohr geleitet werde, dass er nur vorne in dem Mundraum, oder in dem Nasenraum, oder in beiden zugleich anzuschlagen vermag.

In rein klingende Schwingungen können die Stimmbänder nur durch richtiges Atmen versetzt werden. Der durch die Schwingungen der Stimmbänder erzeugte Ton — heisst Stimmton. Er besteht immer aus den Schwingungen der Stimmbänder, und der gleichzeitig durch das Ansatzrohr ausströmenden schwingenden Luft.

Nach Helmholtz ist die Klangfarbe eines Tones wesentlich von der Form seiner Schwingungen bedingt. Man kann sich davon leicht überzeugen:

Bildet man durch Schwingungen der Stimmbänder einen reinen Vokal und verstellt, wenn dieser Vokal tönt, nur im geringsten das Gaumensegel oder das Zäpfchen, die Zunge oder die Lippen, so ändert man auch gleich die Richtung, also die Form der ausströmenden Tonwellen und somit die Klangfarbe.

Auf die Gestaltung des Mundraumes ist die Zunge von der grössten Wirkung. Ein kleines Heben derselben ändert sofort die Klangfarbe des ausströmenden Tones.

Die reine Bildung vieler Laute hängt ganz und gar von der vollständig ruhigen Zungenhaltung ab, wie z. B. **m**, **w** und dem so schwierigen Laute **a**.

Gerade diese ruhige Zungenhaltung zu erlernen, gehört zu den grössten Schwierigkeiten in der Stimmbildungslehre, weil, wie wir gesehen haben, die Zunge durch ihre Muskulatur alle beweglichen Sprechwerkzeuge beeinflusst. Es herrscht hier in der Thätigkeit der beweglichen Sprechwerkzeuge dieselbe Wechselwirkung, wie sie in der Thätigkeit der einzelnen Zellen des menschlichen Organismus untereinander besteht.

Die ruhige Haltung der Zunge kann aber nicht passiv durch Unthätigkeit erlernt werden.

Jeder, auch der schlechteste Sprecher wird behaupten, er halte seine Zunge ganz ruhig.

Die Zunge muss aktiv durch richtige Übungen zu einer ruhigen Haltung erzogen werden. Ebenso müssen die Lippen, welche die Form des Ansatzrohres stark beeinflussen, durch richtige Übungen geschmeidig gemacht werden und zwar durch die Bildung der Laute, in der Reihenfolge, wie wir dies später angeben werden.

Wohlklang, Deutlichkeit und Ausdrucksfähigkeit — bilden das Endziel jeder sprachlichen Ausbildung.

Wohlklang der Stimme ist Gesundheit der Stimme. Jede gesunde Stimme kann zum richtigen Gebrauch also zum Wohlklang erzogen werden.

Die Deutlichkeit als zweite notwendige Forderung jedes rein klingenden Lautes ist abhängig von dem leichten und richtigen Gebrauch aller Sprechwerkzeuge, sowie von der Energie und dem Intellekt des Redenden.

Auch zur Deutlichkeit kann jeder Sprecher erzogen werden.

Die Dritte und wichtigste Eigenschaft jedes gesprochenen Lautes aber, die Ausdrucksfähigkeit, die Seele jeder Lautbildung, kann nur insofern ausgebildet werden als sie angeboren ist. Aber jede Ausdrucksfähigkeit ist gehemmt, wenn sie Deutlichkeit und Wohlklang vermissen lässt.

Die Kunst des gesprochenen oder gesungenen Wortes, ebenso die Macht der freien Rede beruhen auf einer tadellosen Lautbildung.

Deutlichkeit und Wohlklang sind also die Grundpfeiler jeder gesunden Sprech- und Gesangsbildung und von jedem, mit normalen Sprechwerkzeugen begabten Menschen erlernbar, denn die Gesetze der Ton- und Stimmbildung sind für alle Menschen dieselben, die Technik der Stimme ist für alle die gleiche.

Wohl giebt es Sänger und auch Redner, die sich der mühsamen Übung einer richtigen Lautbildung aus Unkenntnis,

Eitelkeit oder Trägheit mit der spöttelnden Bemerkung entziehen:

„Ach was, das ar-ti-ku-li-ren-is-an Unsinn, wenn ich den Ton hab' — sing ich — wann nit — nit" —. Und von vielen Vertretern der sogenannten neuen, realistischen Richtung in der dramatischen Kunst kann man sehr oft die alberne Bemerkung hören: „Reden Sie wie Ihnen der Schnabel gewachsen ist".

Als ob jeder Mensch von Natur richtig redete, als ob das richtige Sprechen eine angeborene — und nicht erworbene Fertigkeit wäre.

Die Sprechtechnik sucht nicht die Eigenart des Redners oder Sängers zu beschränken, sondern im Gegenteil zu erweitern und zu vervollkommnen.

Wer die Grundelemente der Lautbildung nicht beherrscht, der legt sich selbst hemmende Fesseln an und verhindert den Ausdruck des freien plastisch gestaltenden Empfindens. Julius Stockhausen sagt zutreffend:

„Bevor man Gedichte vorliest und deklamiert, Lieder singt und vorträgt, lerne man harte, weiche und tönende Konsonanten, Zisch- und Reibelaute unterscheiden und korrekt lesen. So nüchtern dies auch klingen mag, es ist doch der kürzeste Weg zu einer korrekten und schönen Aussprache. Bevor man Skala singen lernt, muss man die Vokalskalen geschlossen und offen bilden lernen, um mustergültig vorsprechen und singen zu können." —

Wie sehr durch Richard Wagners Operndramen eine korrekte, tadellose Aussprache unerlässlich bedingt wird, ist bekannt.

Julius Hey in seinem „deutschen Gesangsunterricht" lehrt:

„Dass ein richtiges Sprechstudium der Singstimme nicht nur nicht schadet, sondern in allen Fällen das wirksamste

Korrektiv unzulässigen Tonansatzes, oder verwahrloster Artikulation ist."

Und weil niemand ohne technische Fertigkeit, auch bei der grössten, angeborenen Ausdrucksfähigkeit, seine Mittel frei, mit voller selbstbewusster Beherrschung gebrauchen kann, — darum muss zuerst **der richtige und leichte Gebrauch der Sprechwerkzeuge erworben werden, denn in ihm ruht für alle Zeiten das erste Gesetz jeder gesunden Stimmbildung.**

II.

Die Kunst des Atmens.

Im ersten Augenblick erscheint es überraschend, von dem Atem als von einer „Kunst“ reden zu hören. Atmet doch jeder Mensch unbewusst vom ersten Augenblick seines Daseins bis zu seinem Ende.

Diese unbewusste und uns angeborene Thätigkeit muss aber zum Zwecke einer richtigen Lautbildung mit Bewusstsein geschehen. Denn die Kunst des Atmens ist zur richtigen Lautbildung ebenso wichtig, wie der richtige Gebrauch der Sprechwerkzeuge.

Erfahrungsgemäss werden die meisten Stimmen nicht durch schlechten Gebrauch der Sprechwerkzeuge, sondern durch schlechtes und übermässiges oder mangelhaftes Atmen verdorben.

Es ist bekannt, dass die Sprechlaute nichts anderes sind als Luftwellen, welche durch die Sprechwerkzeuge verschiedenartige Schwingungsformen erhalten.

Von der Beschaffenheit und dem Gebrauch der Sprechwerkzeuge und der durch sie verarbeiteten Luftmenge hängt jeder Laut und seine Charakterfarbe ab.

Es lässt sich aber nicht angeben, welche Luftmenge nötig ist, um zu einem bestimmten Sprechlaut umgeformt zu werden. Wir können zwar mit voller Bestimmtheit behaupten, an welcher Stelle des Ansatzrohres dieser oder jener Laut richtig gebildet wird, man kann aber nicht lehren: „geben Sie so und so viel Luft, nicht mehr und nicht weniger, damit diese zu dem bewussten Laut umgeformt werde." —

Wer nicht weiss, wo und wie jeder Laut gebildet werden muss, damit er am reinsten, metallischsten klinge, und wer nicht durch „Üben" erlernt hat, immer nur so viel Luft ausströmen zu lassen, als die Sprechwerkzeuge momentan zur reinen Bildung eines Lautes verarbeiten können, der kann eben nicht sprechen, nicht singen.

Das klingt überraschend, ist aber richtig, denn die Meisten haben keine Ahnung von einer richtigen Lautbildung. —

Die Konsonanten sind die Knochen, die Vokale das Fleisch unserer Sprache, sagt Stockhausen.

„Konsonannten erfordern zu ihrer meist explosiven Bildung mehr Kraft und einen stärkeren Luftstrom als die Vokale. Auch können die wichtigsten Konsonantenbildner, Lippen und Zunge, nur durch die Kraft eines stärkeren Luftstroms geschmeidig gemacht und erhalten werden."

Die Geschmeidigkeit der Sprechwerkzeuge ist aber, wie wir gesehen haben, die erste Vorbedingung für eine richtige Lautbildung.

Die Vokale wollen weich behandelt sein, sollen sie sich an die Konsonanten anschmiegen. Bei den Konsonanten sind die Stimmbänder — das wichtigste, elastischste und empfindlichste Sprechwerkzeug — lange nicht so angestrengt wie bei den Vokalen.

Die Konsonantenbildung beruht hauptsächlich auf dem Gebrauch der ausdauernden Sprechwerkzeuge, die Vokalbildung aber einzig und allein auf den Schwingungen der sehr empfindlichen Stimmbänder bei verschiedenen Stellungen des Ansatzrohres; denn man kann mit einer und derselben, — die Stimmbänder in gleichmässige Schwingungen versetzende Luftwelle — nur dadurch, dass man das Ansatzrohr verändert, alle stimmhaften Laute bilden.

Die Stimmbänder können aber nur durch eine ganz bestimmte Luftwelle in tadellose reine Schwingungen versetzt werden.

Obwohl man die Schwingungszahl der einzelnen Laute zu messen vermag, lässt sich nicht angeben, welche Luftmenge nötig ist, um einen reinen Stimmlaut im Munde zu erzeugen. Das muss der begabte Schüler durch allmähliches Üben erproben.

Wir wissen mit voller Bestimmtheit, dass, wenn die durch die gespannten Stimmbänder streichende Luft zu schwach ist, die Stimmbänder nicht schwingen können, — ist sie zu stark — so vermögen sie nicht rein zu schwingen.

Es ist genau dasselbe Verhältnis wie zwischen einer auf der Geige gespannten Saite und dem Fiedelbogen. Auch die Saite kann nur durch einen ganz bestimmten Strich des Fiedelbogens in reine Schwingungen versetzt werden, um den gewollten Ton zu erzeugen. Ist dieser Strich zu schwach, oder ist die Saite nicht genug gespannt, so kann sie auch nicht schwingen. Ist die Saite richtig gespannt, aber der Strich zu stark, so schwingt wohl die Saite, aber mit schrillen, kratzenden sogenannten Über- und Nebentönen, die unserm Ohr wehe thun. Ähnliche Laute bildet jeder Mensch, wenn er zu viel Luft giebt, oder durch unrichtige Stellung der einzelnen Sprechwerkzeuge die freie Entwickelung ihrer Schwingungen hindert.

Wie man den Geiger wohl lehrt, wie er die Geige zu halten, wie den Bogen zu führen hat, um mit möglichster Leichtigkeit einen schönen Ton zu bilden, wie man ihm aber nie und nimmer das Kraftquantum angeben kann, welches er im Bogenstrich anwenden muss, um bei richtiger Haltung den gewünschten Ton hervorzubringen, wie das ganz und gar von seinem geschulten und verfeinertem Empfinden abhängt, gerade so ist es beim Laut- oder Tonbildner.

Man kann nicht lehren:

„Jetzt nimm so und so viel Luft“, das bleibt dem individuellen Ermessen jedes Einzelnen anheimgestellt, durch Hören zu empfinden, wann der betreffende Sprechlaut mit dem richtigen Quantum von Luft gebildet ist, d. h. rein klingt.

Die Schulung des richtigen Hörens ist also die erste Aufgabe für den Lautbildner.

Weil es nun sehr schwer ist, und eine jahrelange, sorgfältige Übung erfordert, um das „hörende Empfinden“ so weit auszubilden, dass man nie mehr Kraft anwende, als zur Erzeugung eines reinen Lautes gehört, darum ist das richtige Atmen eine Kunst. —

Die stimmhaften Laute sind das klingende Metall unserer Sprache, unseres Gesanges. Dieses Metall zu bilden und durch richtige Übung dauernd zu erhalten, ist das Bestreben jeder Sprech- und Gesangsausbildung.

Das Metall eines Lautes kann aber nur dann gebildet werden, (und das ist ein physikalisches Gesetz,) wenn die die Stimmbänder in Schwingungen versetzende Luft sich unter dem zu bildenden Laut befindet, d. h. wenn sie den Laut trägt.

Strömt zu viel Luft aus, so hemmt die *über* dem Laut schwebende und durch die Kraft der Lungen ebenfalls in Schwingungen versetzte Luft die freien Schwingungen des gebildeten Lautes, sie erdrückt ihn, sie raubt ihm das Metall. —

Diese auf Kosten der Klangreinheit zwecklos vergeudete Luft nennt man „*Überluft*".

Ist bei ausströmender Überluft das Ansatzrohr für den zu erzeugenden Laut falsch — meist zu breit oder zu offen — gebildet, so strömt die Luft nicht nur *über* dem Laute, sie strömt auch zu beiden Seiten des Lautes aus, kann aber nicht in Schwingungen umgesetzt werden, weil dazu die augenblickliche Schwingungskraft der Stimmbänder nicht ausreicht, und entweicht als *tote oder unverbrauchte Luft*.

Die Überluft und die tote Luft sind also die grimmigsten Feinde jeder reinen Lautbildung, insbesondere jeder metallischen Vokalisation.

Dieses Vergeuden von Überluft und toter Luft bedingt aber auch naturgemäss ein viel stärkeres und viel öfteres Einatmen, welches dann nur mit einem sehr störenden Geräusch geschieht.

Dasselbe störende, meist keuchende oder schnaufende Geräusch entsteht auch, wenn man *zu lange mit einem und demselben Luftstrom* Laute oder Töne bildet, also die Lungen zu sehr auspumpt. Die Luft dringt dann mit Gewalt in die so entleerten Lungen, um das Gleichgewicht zwischen äusserer und innerer Luft herzustellen. Denn bekanntlich würden wir von der äusseren, uns umgebenden Luft erdrückt, wenn in unserem Körper keine Luft als Gegendruck vorhanden wäre. Wie beim Entkorken einer Flasche die äussere Luft mit einem Geräusch in die Flasche stürzt, — so stürzt die Luft in solche ausgeleerte Lungen.

Wer hat sich nicht schon von einem solchen schnaufenden, keuchenden oder schnarchenden Atemnehmen mit Entsetzen überzeugen können?

Solche Lautbildner atmen nicht wann sie wollen, sondern wann sie müssen. Sie sind nicht die Herren, sondern die Sklaven ihres Instrumentes.

Jedes unwillkürliche, hörbare Einatmen und jedes gewaltsame Ausatmen ist aber auch den Stimmbändern unbedingt schädlich.

Die Stimmbänder sind Muskeln, die nur durch allmähliche Übung geschmeidig gemacht werden können, gerade so wie die übrigen Muskeln unseres Körpers. Jede plötzliche und gewaltsame Anstrengung ermüdet sehr schnell unsere Muskeln.

Dr. Moritz Schmidt sagt:

„Wie jeder Muskel durch passende Übung in seiner Leistungsfähigkeit erhöht, durch Überanstrengung geschwächt wird, so darf auch bei den Muskelfasern des Kehlkopfes keine Ausnahme vorausgesetzt werden. Bei der Ausbildung der Stimme wird darin so viel gefehlt, dass dem Kehlkopfmuskel gleich am Anfang zu grosse Anstrengungen zugemutet werden, sei es von den Lehrern oder den allzu eifrigen Schülern".

Jedes gewaltsame Ein- und Ausatmen ist eine solche Anstrengung, ermüdet die Stimmbänder und macht sie trocken. Sie vermögen dann nur noch mühsam zu schwingen, um heisere, gepresste Töne zu erzeugen, ja sie verlieren oft durch einen einzigen falsch gebildeten Schrei — also eine einzige, plötzlich mit Gewalt ausgestossene Luftwelle, auf lange Zeit ihre leichte Schwingungsfähigkeit. — Tremolieren, Detonieren und viele Halskrankheiten sind die Folge von solch unsinniger Luftvergeudung.

Das gewaltsame Ein- und Ausatmen stört aber auch den Fluss der Rede und unterbricht den Lauf des Tones, ist daher unschön und schädlich.

Darum ist es ein unumstössliches Gesetz:

Niemals eine Lautbildung zu beginnen, auch nicht die unbedeutendste, ehe die Lungen mit Luft gefüllt sind.

So schnell und so unhörbar einatmen, und so langsam, d. h. so sparsam wie möglich ausatmen, ist zum Zwecke einer freien, reinen Tonbildung unerlässlich.

Beim Einatmen hat man aber wohl darauf zu achten, dass die Kehlkopfmuskeln nicht, wie das so oft unwissentlich geschieht, mitgebraucht werden — wodurch ein unangenehmes, an den Wänden der Stimmbänder reibendes, kreischendes oder schnaufendes Geräusch entsteht.

Obwohl nun das Atmen in der Regel nicht gehört werden darf, giebt es doch seelische Affekte, z. B. Schreck, Schmerz, Freude, für welche das hörbare Atmen der unmittelbarste, beste Ausdruck ist.

Man nennt dieses Atmen: das seelische Atmen. Erwiesen ist aber auch, dass nichts die Stimme so ermüdet, als eine rasche Folge solch seelischer Atemzüge.

Starke körperliche und geistige Aufregungen werden am besten durch hörbares Atmen ausgedrückt. Wenn z. B. Hamlet den Geist seines Vaters sieht und ihn mit den Worten anredet: (' = Atmen).

„Sei du ein Geist des Segens ' — sei ein Kobold ' — bring Himmelslüfte — oder Dampf der Hölle" ' so kann er nicht zutreffender seinen Seelenzustand ausdrücken, als durch hörbares Ein- und Ausatmen in kurzen Pausen.

Wenn jemand zur Thüre hereinstürzt und ausdrücken will, dass er schnell gelaufen, also überhastet sei, muss ebenfalls das keuchende Atmen gehört werden.

Das langsame Ausatmen bewirkt einen weichen Toneinsatz eine weiche Vokalbildung.

Jeder stimmhafte Laut will gleichsam den Stimmbändern abgeschmeichelt, nicht gewaltsam abgerungen werden. Erst wenn durch den weichen Stimmeinsatz das Metall der Vokale bestimmt und rein erklingt — die Stimmbänder also die nötige Sicherheit in der Tonbildung gewonnen haben, und der Schüler durch „Üben" erlernt hat, einen gleichmässigen, weichen Luftstrom zu bilden — wenn der Schüler den Ton zu spinnen versteht, wie der technische Ausdruck lautet, erst dann wird vorsichtig mit dem harten, dem plötzlichen Stimmeinsatz dem sogenannten „coup de glotte" oder Glottisschlag begonnen.

Aber auch vom rein physiologischen und pathologischen Standpunkt aus ist der weiche Stimmeinsatz vor dem harten gründlich zu üben.

Denn nur mit weichem Stimmeinsatz können weiche Empfindungen ausgedrückt werden — wie z. B. Wehmut, Sehnsucht, Liebe, Trauer. Ein harter, plötzlicher Einsatz benimmt uns sofort die Fähigkeit, solche Empfindungen wiederzugeben. Diese Beobachtung können wir ganz deutlich an uns selbst machen, wenn wir uns im Ausdruck unserer Empfindungen einen Augenblick bewachen.

Stark übermüdete oder falsch ausgebildete Stimmen können ferner einzig und allein durch den weichen Einsatz ihr früheres Metall wiedererlangen.

So einfach das ist, weil es den Gesetzen der Natur entspricht, vom Leichten zum Schweren überzugehen, so giebt es

doch Lehrer, die mit dem harten, dem plötzlich starken Einsatz, die Stimmbildung beginnen, wodurch ganze Hekatomben von Stimmen ungestraft geopfert werden.

Der geschickteste Goldarbeiter kann im Verarbeiten der feinsten Goldplättchen nicht vorsichtiger und aufmerksamer zu Werke gehen wie ein gewissenhafter Simmlehrer, der die allmählich erst zu erlangende richtige Stellung und Stärkung der Stimmbänder, und das zu ihrer Schwingung nötige Luftquantum so lange beobachtet und übt, bis das Metall der Stimme glockenrein erklingt, und der Schüler endlich selbst ohne Anstrengung jeden Laut mit richtigem Einsatz zu bilden vermag.

Nicht selten glaubt der Übende nicht gut disponiert oder durch beginnende Heiserkeit gestört zu sein. Er muss dann nur desto weicher einsetzen, um trotzdem metallische Laute zu erzeugen.

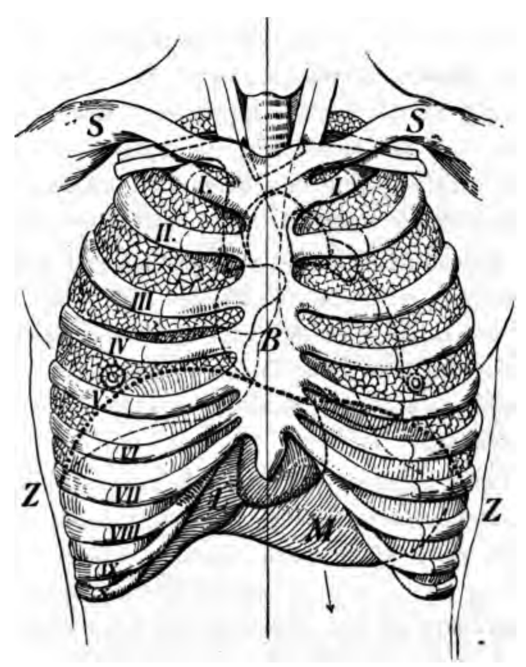
Nach diesen allgemeinen, für immer gültigen Gesetzen, auf denen die Kunst des Atmens beruht, ergiebt sich von selbst die Frage:

Wie muss das Atmen zum Zwecke einer richtigen Lautbildung geübt werden?

Bevor wir diese Frage beantworten, ist es notwendig, dass wir uns die Atmungswerkzeuge und ihre Thätigkeit vergegenwärtigen.

In dem Brustkorbe oder Brustkasten (Thorax) unseres Körpers, der von der Wirbelsäule, dem rechten und linken Schlüsselbein, dem Brustbein und den 12 Paar Rippen gebildet wird, befinden sich die wichtigsten Organe, welche vom ersten bis zum letzten Augenblicke unseres Seins

in fortwährender Thätigkeit sind — das **Herz** und die **Lungen**.



B = Brustbein.
S S = Schlüsselbein.
I—X = die Rippen — rechts und links.
Z Z = das Zwerchfell.
M = Magen.
L = Leber.
Oberhalb des Zwerchfelles der rechte und linke Lungenflügel und das mit Punkten angegebene Herz[1]).

Der Raum, in welchem diese beiden Organe sich befinden wird nach oben durch die in der Luftröhre (dem Kehlkopf)

---

1) Nach: Dr. L. Laudois, Lehrbuch der Physiologie des Menschen. Wien. Leipzig. Urban & Schwarzenberg. 1891.

befindlichen, sehr elastischen Stimmbänder abgegrenzt; nach unten wird er von dem doppelkuppelförmig gewölbtem Zwerchfell vollständig abgeschlossen, welches die Brusthöhle von der Bauchhöhle scheidet. Unter der rechtsseitigen, höheren bis zur vierten Rippe sich hebende Kuppel liegt die Leber, unter der linksseitig an der fünften Rippe grenzende Kuppel liegt der Magen und die Milz. Nur die Speiseröhre und einige Blutgefässe erhalten Durchlass durch das luftdicht die Brust von der Bauchhöhle abschliessende Zwerchfell.

Das Zwerchfell selbst ist eine aus Fleisch- und Sehnengewebe gebildete elastische Scheidewand (Diaphragma), die in ihrem ganzen Umkreis an dem Brustkorbe angeheftet ist, und sich nur wie das Fell einer Trommel nach oben und unten — und nicht wie andere Muskeln nach den Seiten hin zu bewegen vermag.

Die Luftröhre endet nach unten in zwei Äste, den rechten und linken Lugenast (Bronchien). Diese beiden Äste verzweigen sich wieder gleich einem Baume in tausend verschiedene Ästlein, von denen jedes in unendlich viele kleine Lungenbläschen ausläuft, die alle zusammen den Lungenbaum bilden, der aus dem getrennten rechten und linken Lungenflügel besteht.

Jedes, kaum 1/4 mm kleine Lungenbläschen wird von einem blutzu- und blutabführenden Arterienästchen umgeben und ernährt.

Von der ungeheuren Menge dieser winzigen Lungenbläschen erhält man eine Vorstellung, wenn man bedenkt, dass diese Bläschen über eine ebene Fläche ausgebreitet, einen Flächenraum von 14,000 Quadratfuss einnehmen würden[1]).

Die Rippen, die in der Wirbelsäule beginnen und in dem

---

[1]) Kofler, die Kunst des Atmens.

Brustbein endigen (mit Ausnahme der elften und zwölften Rippe, denen die Verbindung mit dem Brustbein fehlt, weshalb sie auch falsche Rippen genannt werden) sind nicht starre unbewegliche Knochenringe. Durch die Zwischenrippenmuskeln und die elastische Biegsamkeit der Knorpeln, mit denen sie im Brustbein endigen, besitzen sie die Fähigkeit sich zu heben und zu senken.

Die Thätigkeit der Lungen ist bekanntlich eine zweifache: Durch das Einatmen wird der zur Oxydation des Blutes unerlässliche Sauerstoff der äusseren Luft aufgenommen; durch das Ausatmen wird die zu Kohlensäure verarbeitete innere Luft wieder ausgeschieden. Dieses Ausscheiden oder Ausatmen der inneren Luft erfolgt auf zweifache Art, entweder tonlos oder tönend.

Je nach der Menge der eingeatmeten Luft erweitern sich die Lungenbläschen und durch sie die beiden Lungenflügel. Durch diese Erweiterung wird der Brustkorb gehoben und dass die Lungen nach unten abschliessende Zwerchfell erleidet eine Senkung. Diese Senkung übt einen Druck auf die unter dem Zwerchfell befindlichen Bauchteile aus, welche durch Bindegewebe am Zwerchfell befestigt sind, und die Bauchwand wird nach aussen gedrängt.

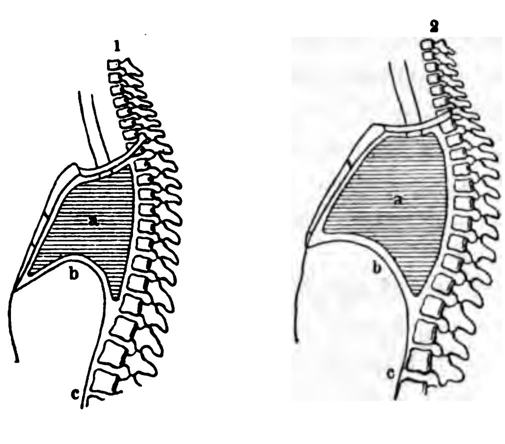
Beim Ausatmen verengen sich die Lungenbläschen und durch sie die Lungenfügel, das Zwerchfell hebt sich, der Brustkorb senkt sich und der Unterleib zieht sich zusammen.

Jede ein- und ausgeatmete Luft muss den Weg durch die geöffneten Stimmbänder nehmen.

Nun ist erwiesen, dass der Kehlkopf und die Stimmbänder automatich von der Thätigkeit der Lungen abhängen.

Kein Mensch vermag — nur vermöge seines Willens — die Stimmbänder zu schliessen oder zu öffnen, das geschieht einzig und allein durch die ein- oder ausgeatmete Luft.

Haltung des Brustkorbes und des Zwerchfelles beim Aus- & Ein-Atmen[1]).



a = Brustkorb
b = Zwerchfell } im Querschnitt.
1 u. 2 c = Rückenwirbel

Figur 1 — beim Ausatmen ist der Brustkorb gesenkter, das Zwerchfell gehobener, der Bauch eingezogener — als beim Einatmen Fig. 2[1]).

In dem Augenblick, in welchem die Lungen mit Luft gefüllt sind, schliessen sich die Stimmbänder, um entweder durch vollständiges Öffnen dem ausströmenden Luftstrom freien — d. h. tonlosen Durchlass zu gewähren, oder sie öffnen sich teilweise, um durch die ausgeatmete Luft in Schwingungen

---

[1]) Der Mensch. Von Dr. J. Ranke. Leipzig. Bibliographisches Institut. 1880.

versetzt zu werden — die durch das Ansatzrohr zu verschiedenen Lauten umgeformt, ausströmend ertönen.

Die Stimmbänder werden also durch die ausgeatmete Luft in die zur Lautbildung unerlässlichen Schwingungen versetzt. Man kann aber auch durch eingeatmete Luft die Stimmbänder in Schwingungen versetzen, wie dies die Bauchredner thun. Diese Stimmbildung ist aber eine uns fremde und gezwungene.

Der Stimmbildungsvorgang ist also der denkbar einfachste.

Wie die Membranen einer Orgelpfeife durch einen Blasebalg, geradeso werden die Membranen der Luftröhrenpfeife durch den Lungenblasebalg in Schwingungen versetzt.

Die Höhe oder Tiefe eines Tones ist von der Länge und dem Durchmesser der Pfeife abhängig. Darum verkürzen wir auch thatsächlich bei den hohen Tönen das Ansatzrohr und verlängern dasselbe bei den tiefen Tönen.

Legt man z. B. den einen Zeigefinger auf den vorspringenden Teil des Schildknorpels, den man den Adamsapfel nennt — so kann man ganz deutlich fühlen, wie bei der Bildung eines i-Lautes der Kehlkopf sich hebt, und bei **u** sich senkt.

Auch die Stärke sowie die Zeitdauer eines Tones sind bei beiden Pfeifen von der Stärke und der Dauer des ausgehenden Luftstromes abhängig.

„Die wesentlichen Unterschiede zwischen beiden Pfeifen sind die, dass man durch verschiedenartiges Stellen und Öffnen einer Kehlkopfpfeife Töne erzeugen kann, die nur durch ein ganzes Register von Orgelpfeifen hervorgebracht werden können, — dass ferner jede Orgelpfeife durch den ausströmenden Luftstrom in Schwingungen versetzt wird — während die Kehlkopfpfeife als Werkzeug eines lebenden Organes die Fähigkeit besitzt, sich zu öffnen ohne zu tönen und dass „in dem

musikalischen Apparat des Kehlkopfes die Tonbildung auf eine feuchte aus elastischem Gewebe gebildete Stimmplatte angewiesen ist, welche durch die Prozesse des organischen Stoffwechsels stets in der gleichen zur Tonbildung tauglichen Beschaffenheit erhalten wird, die durch den fortgesetzten Gebrauch nicht leidet, wie dies notwendigerweise bei den Zink- oder Kautschukplattenpfeifen der Fall sein muss.

Durch verschiedene Art der Stellung der Stimmbänder und des Kehlkopfes sind bei der menschlichen Stimmpfeife zwei Register ermöglicht, nämlich das Register der Brusttöne und das Register der Kopf- oder Fisteltöne, was bei einer Orgelpfeife nie möglich sein kann[1]).“

Unter Bruststimme versteht man ein weit verbreitetes Vibrieren, namentlich der Brustwandungen, welches dadurch entsteht, dass die ganzen Stimmbänder durch den ausströmenden Luftstrom in Schwingungen versetzt werden.

Bei der Kopf- oder Fistelstimme ist der Kehlkopf gehobener, die Tonbildung erfordert mehr Kraft, es vibrieren nur die scharfen Ränder der Stimmbänder, sowie die Höhlen des Nasenraumes, woher ja die Bezeichnung „Kopfstimme“ stammt.

„Dickere und massige Stimmbänder geben einen tieferen Ton — ebenso wie dickere Saiten einen tieferen Ton erzeugen.

Dieser Thatsache entspricht, dass bei einem Kehlkopfkatarrh durch das Anschwellen der die Stimmbänder überkleidenden Schleimhaut eine tiefere Stimmlage beobachtet wird. Der gleichzeitig kratzende, unreine Klang der Stimme findet seinen Grund in der ungeeigneten Begrenzung der Stimmritze durch die weichen und unebenen, von der Schleimhaut gebildeten Ränder.

Besonders auffallend tritt dieses Verhältnis dann auf, wenn

---

[1]) Siehe Anm. S. 47.

chronische Katarrhe eine bleibende Verdickung oder Verhärtung (Induration) der Schleimhaut hervorgebracht haben — wodurch der rauhe Ton aller Trinker zu erklären ist[1]).“ —

„Die durch Heiserkeit, Katarrh oder falschen Gebrauch empfindlichen Stimmbänder können einzig und allein durch möglichste Schonung — also durch Ruhe und einen sehr weichen, die Schleimhaut der Stimmbänder nicht reizenden Einsatz ihr ursprüngliches Metall erhalten.

Der Atem ist also in Wahrheit die treibende Kraft von der die Stärke und Schwäche, die Höhe und Tiefe, die Dauer und die Farbe eines Tones — der Ausdruck und die Gesundheit der Stimme — abhängen.

Diese Kraft in unsere Gewalt zu bekommen, d. h. sie nach unserem Willen verwerten zu können, muss unsere erste Aufgabe bei der Lautbildung sein.

Das Ein- und Ausatmen beruht wie alle organischen Vorgänge unseres Körpers, auf dem Zusammenziehen und Strecken gewisser Muskeln.

Da jede Muskelthätigkeit, die nicht geübt wird, erschlafft, so ist es eine Notwendigkeit, durch richtiges Üben die Atmungsmuskeln von den winzigen Lungenbläschen an, bis zum Zwerchfell durch richtiges Üben stark und geschmeidig zu machen.

Wir unterscheiden drei Atmungsarten:

Das Brust-Atmen, das Flanken-Atmen und das Zwerchfell-Atmen.

Zum Bewusstsein des Brust-Atmens gelangen wir, wenn wir die ausgestreckten Arme hinterrücks vereinigen und nun atmen. Wir fühlen und sehen wie sich die Brust hebt und senkt.

---

1) G. H. v. Meyer: Unsere Sprachwerkzeuge. Leipzig. Brockhaus 1880.

Das Flanken-Atmen empfinden wir, bei über den Kopf gehobenen Armen, und das Zwerchfell-Atmen üben wir immer unbewusst im Schlafe. Die Natur selbst hat es wohlweislich so eingerichtet, dass wir uns in der Ruhe am meisten Luft zuführen.

Auch für die Laut- und Tonbildung brauchen wir sehr viel Luft.

Durch keine Atmungsart allein werden alle Lungenbläschen mit Luft gefüllt. Lungenbläschen aber, die sich nicht regelmässig erweitern, verkümmern mit der Zeit zu leblosen Organen. Sie schwächen nicht nur die Kraft der Atemgebung, sie verhindern auch die Oxydation des Blutes und schädigen dadurch das Allgemeinbefinden. — Wer hat nicht schon die wunderbar erquickende Wirkung eines vollen Atemzuges reiner frischer Luft empfunden? Und doch wie oft berauben wir uns selbst durch mangelhaftes Atmen dieses Genusses und schädigen uns selbst, indem wir auf diese Art die Ursachen zu vielen Lungenkrankheiten geben.

Darum ist es aus doppelten Gründen nötig, auf das Atmen die allergrösste Sorgfalt zu verwenden.

Zum Bewusstsein des Zwerchfell-Atmens gelangen wir am sichersten auf folgende Art:

Legt man sich flach auf den Rücken und die Hände auf den Teil des Körpers wo das Zwerchfell liegt, auf den Bauch — atmet man langsam durch die Nase bei geschlossenem Munde, so wird man fühlen, wie die Hände gehoben werden, weil das gesenkte Zwerchfell den Bauch heraustreibt. Hält man die eingeatmete Luft einige Augenblicke an und lässt sie dann mit einem tönenden Laut **m, n, s, l, w** ausströmen, so werden, so lange dieser Laut klingt — also so lange noch Luft in den Lungen vorhanden ist — die Bauchwand und die auf ihr ruhenden Hände sich senken.

Man wird ferner beobachten, dass mit dem Heben und Senken des Zwerchfelles auch ein schwaches Heben und Senken der Brust und der Flanken verbunden ist; ein Beweis, dass alle Atmungs-Muskeln bei dieser Atmungsart thätig, alle Lungenteile mit Luft gefüllt sind.

Man kann an dieser Atmungsart aber auch die Spannkraft des Zwerchfells und der Bauchmuskeln am besten erproben. Je länger man einen der oben angeführten tönenden Laute mit gleicher Stärke zu bilden vermag, desto grösser ist die Spannkraft.

Je gleichmässiger ein Laut ertönt — desto gleichmässiger und langsamer, je schneller und explosiver ein Laut ertönt, desto schneller hebt sich das Zwerchfell.

Ist man auf diese Art — liegend — zum Bewusstsein des Zwerchfellatmens gelangt — dann versuche man es stehend.

Das Zwerchfell muss zu diesem Zwecke ebenso wie die gesamte Muskulatur der Brust- und Flanken-Muskeln geschmeidig gemacht werden, um eine volle satte und nicht eine einseitige mangelhafte Atemgebung zu erlernen. Das erfordert lang dauernde unausgesetzte Übungen, ist aber der einzige Weg reine Laute ohne Anstrengung zu erzeugen. Durch folgende Körper-Übungen erlangen nach und nach alle Atmungsmuskeln die grösste Geschmeidigkeit.

Beim Atmen sowie bei der Lautbildung ist es unerlässlich, dass keine dieser Thätigkeiten krampfartig, oder gewaltsam erfolgt, weil dadurch eine unnütze und schädigende Spannung der Muskeln und Nerven erzeugt wird, darum achte man darauf, dass der ganze Körper eine ungezwungene und doch sichere Haltung einnehme. (Siehe Figur 1.)

Man stelle die Füsse so, dass die geschlossenen Fersen mit den ausgestreckten Fussspitzen einen Winkel von ungefähr 90° bilden, weil die Basis dieses Standpunktes die grösste Sicherheit gewährt, dann hebe man den Körper auf die Fuss-



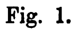


Fig. 1.



Fig. 2.

spitzen leicht auf und lasse ihn wieder sinken (Fig. 2). Hierbei wird man sich überzeugen, dass, wenn die Fussstellung eine falsche ist — oder der Körper zu weit nach vorne oder nach irgend einer Seite gebeugt ist, das Rückkehren in die ursprüngliche Stellung nicht ohne Schwanken erfolgen kann.

Man versuche die Übung 10—20 mal nacheinander bis man das Gefühl der sicheren und doch leichten Stellung erlangt hat.

Zum Zwecke einer richtigen Atmung achte man bei den nachfolgenden, zumeist nach Dr. Schreber's Zimmergymnastik angegebenen Freiübungen, besonders auf folgende Muskelthätigkeiten:

Nachdem die Lungen durch die eingeatmete Luft ganz gefüllt sind, wird naturgemäss der Unterleib durch das gesenkte Zwerchfell herausgedrängt, — man versuche nun die Bauchmuskeln einzuziehen, dadurch hebt man das Zwerchfell und die über demselben befindliche Luft wird verdichtet — dann verweile man einige Augenblicke in dieser Haltung und atme erst langsam, dann schnell durch den Mund ans.





Fig. 3.



Fig. 4.

Dann übe man:

Das Schulterheben (Fig. 3).

Die leicht am Körper anliegenden Arme werden an den Schultern so weit wie möglich in die Höhe gehoben, wobei tief durch die Nase bei geschlossenem Munde eingeatmet wird. Man verweile einige Augenblicke in dieser Stellung, indem man die Bauchmuskeln einzieht, dann atme man schnell durch

den leicht geöffneten Mund aus und lasse die Arme in die ursprüngliche Lage zurücksinken.

Figur 4.

Für die ungezwungene und doch sichere Haltung der Halsmuskeln, welche bei der Lautbildung so wichtig sind, ist das Kopfkreisen von rechts nach links und umgekehrt von links nach rechts eine vorzügliche Übung.

Man wird anfangs bei dieser Übung, wenn man den Kopf nach einer Richtung dreht, leicht schwindelig werden, dieses Gefühl verschwindet aber, wenn man die Richtung der Bewegung wechselt. Darum beginne man diese Übung mit höchstens fünfmaligem Kopfkreisen nach einer Richtung und wechsle dann nach der entgegengesetzten Richtung, hierbei halte man den Atem so lange an, als das Kreisen nach einer Richtung dauert.

Figur 5.

Das Armkreisen 10—20 male abwechselnd mit dem rechten und linken Arme. Bevor man diese Übung beginnt atme man tüchtig durch die Nase und halte den Atem wie bei der vorigen Übung so lange an wie das Kreisen mit einem Arme dauert.

Figur 6.

Schwimmbewegungen 10—20—30 male.

Während die nach vorne gestreckten Arme mit geschlossenen Händen sich langsam nach rechts und links so weit wie möglich öffnen, atme man langsam ein, und indem man die Arme mit geschlossenen Händen zum Stoss

nach vorne streckt, atme man durch den leicht geöffneten Mund schnell aus.

Eine gute Atemübung ist es auch, wenn man bei geschlossenem Munde durch die Nase allein schnell ausatmet.

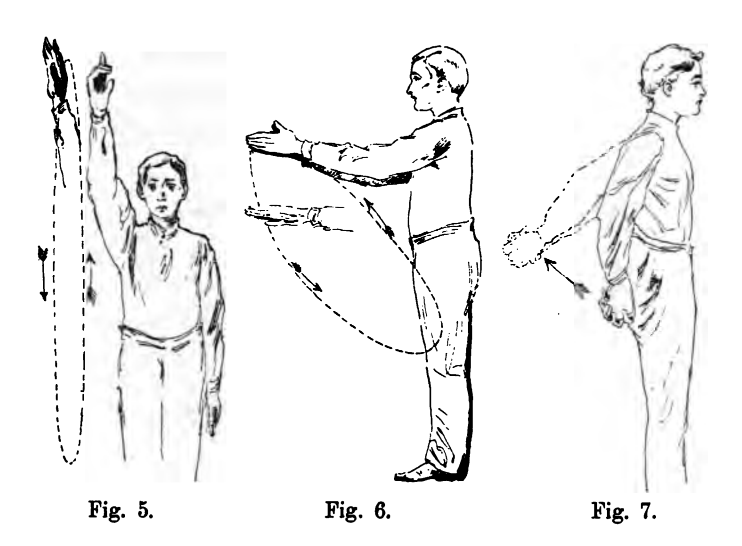


Fig. 5. Fig. 6. Fig. 7.

Bei dieser Übung kommt man am deutlichsten zum Bewusstsein des **Brustatmens**, ebenso bei der folgenden:

Figur 7.

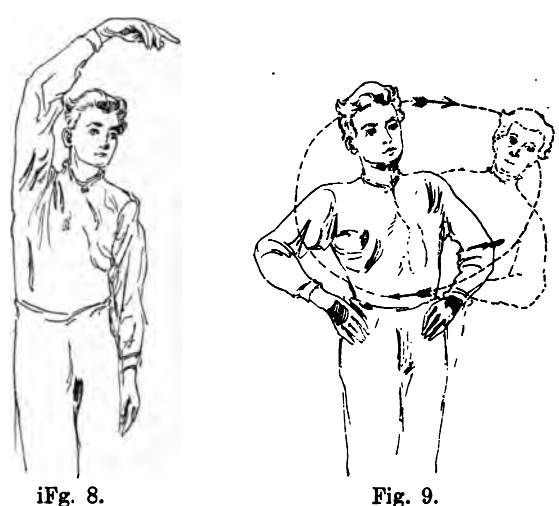
Man schliesse aus der Schwimmbewegung heraus rückwärts die Hände und versuche die so gestreckten Arme so hoch wie möglich langsam zu heben.

Während des Hebens atme man langsam durch die Nase ein und während des Senkens schnell wieder aus, dies versuche man 10—20—30 male.

Figur 8.

Die beim Atmen so wichtigen Zwischenrippenmuskeln werden durch das Armheben und zugleich Rumpfbeugen nach rechts und wieder nach links sehr gestärkt.

Auch hier atme man beim Armheben und Rumpfbeugen ein — und beim Arm- und Rumpfsenken wieder aus. Diese Übung muss anfangs mit Vorsicht und langsam gemacht



iFg. 8. Fig. 9.

werden — weil durch das plötzliche und ungewohnte Rumpfbeugen leicht eine Zerrung eines Zwischenmuskels (Muskel wird masc. und fem. gebraucht, richtiger ist aber masc., weil das lateinische musculus ein subst, masc. ist) erfolgen kann. Diese Übung muss bei fest geschlossenen Beinen 5—10—20 mal abwechselnd nacheinander ausgeführt werden.

Für die Geschmeidigkeit der Bauchmuskeln und zur Verhinderung des übermässigen Fettansatzes der das Atmen erschwert, sind die nachfolgenden Übungen von grosser Wirkung.

Figur 9.

Das Rumpfkreisen.

Man stemme die Hände in die Hüften, beuge den Körper bei fest geschlossenen Beinen nach vorne, und versuche mit dem ganzen Oberkörper von rechts nach links — und wieder von links nach rechts zu kreisen. Bevor man zu kreisen beginnt atme man ein, und halte den Atem so lange an, als das Kreisen nach einer Richtung andauert. 5—10—15—20 bis 50 male.

Auch diese Übung erfordert einige Vorsicht, weil durch zu schnelles oder heftiges Kreisen leicht ein Rückenwirbel gezerrt werden könnte. Darum übe man erst langsam und nur wenigemale, bis man nach und nach das Gefühl der Sicherheit erlangt.

Figur 10.

Das Rumpfbeugen.

Aus der Grundstellung (Fig. 1) heraus, bei fest geschlossenen Beinen, hebe man die Arme senkrecht empor, so dass die Handflächen nach aussen gestreckt sind, atme langsam ein — und versuche nun durch Beugen des Körpers nach vorne bei unbeweglichen Knien, mit den Spitzen der Finger so weit wie möglich herabzureichen, dann hebe man die Arme ausgestreckt zu beiden Seiten wieder empor, atme schnell aus und wieder ein — und versuche das Beugen von neuem.

Durch das Einziehen der Bauchmuskeln, nachdem man eingeatmet hat, wird das Zwerchfell gehoben und übt einen Druck auf die über ihm liegenden Lungen aus, welche die Luft langsam oder schnell entströmen lassen.

Die Haltung des Brustkkorbes darf durch dieses Einziehen der Bauchmuskeln keine sichtbare Veränderung erleiden, er darf sich weder stark heben noch senken.

Auch diese Übung bereitet anfangs einige Schwierigkeiten, weil man an das willkürliche Heben des Zwerchfells nicht

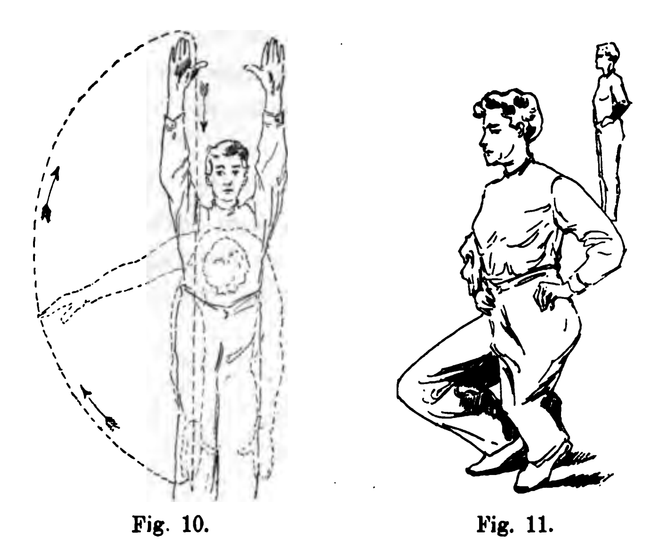


Fig. 10. Fig. 11.

gewohnt ist — aber auch hier kann man es in kurzer Zeit zu grosser Fertigkeit bringen.

Nach jedem Ausatmen mache man eine kleine Pause bevor man wieder einatmet, um die Lungen nicht zu ermüden.

Zwei vorzügliche Übungen zur Stärkung der Bauchmuskulatur sind folgende:

Figur 11.

Aus der Grundstellung richte man sich auf den Fussspitzen, bei geschlossenen Knien und Fersen auf — stemme die Hände

in die Hüften und versuche nun, nur auf den Fussspitzen — im Stütz — wie der technische Ausdruck lautet, sich herab zu senken. Beim Herabbeugen atme man ein, beim Aufrichten aus.

Figur 12.

Das Rumpfaufrichten ist eine der anstrengendsten Übungen. Man stemme die Füsse gegen einen festen Gegenstand, und ohne die am Körper anliegende Arme zu bewegen oder als Stütze zu gebrauchen — richte man den Rumpf auf. Nach

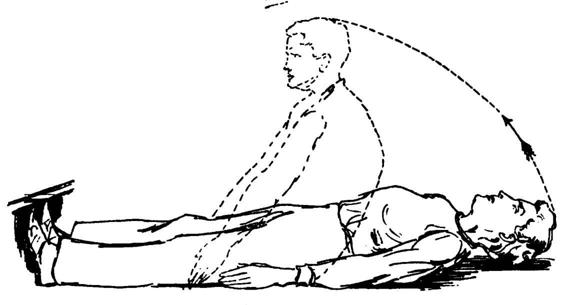


Fig. 12.

und nach wird man auch ohne Fusstütze den Oberkörper aufzurichten vermögen.

Beim Rumpfaufrichten atme man ein — beim Rumpfsenken aus.

Gelingt nach einiger Übung dieses tonlose Ausatmen, dann versuche man erst in der Grundstellung (Fig. 1), dann in den anderen Stellungen ausatmend einen der stimmhaften Laute **m**, **n**, **s**, **l** oder **w** zu bilden.

Bei der Bildung dieser Laute achte man aber sorgfältig darauf, dass der Laut nicht — wie dies meistens geschieht — anfangs stark und dann wieder schwächer oder zitternd erklinge. Das ist ein Beweis eines ungleichmässigen Hebens des Zwerchfells.

Ein gleichmässiger Ton — wird nur durch gleichmässiges Heben des Zwerchfells erzeugt.

Darum versuche man die möglichst gleichmässige Bildung eines Lautes. Ob dieser Laut anfangs von kürzerer oder längerer Dauer ist — ist ganz gleichgültig. Von der grössten Wichtigkeit ist es aber, dass man durch die Gleichmässigkeit des Laut-Klanges zum Bewusstsein des gleichmässigen Zwerchfellhebens gelangt.

Man bilde darum anfangs den Laut nur so lange als man hört, dass er gleichmässig klingt — wie sich die Klangfarbe ändert, schliesse man schnell den Mund — atme schnell und tief durch die Nase ein — und versuche durch Einziehen der Bauchmuskeln die Tonbildung von neuem.

Auf diese Art hat man den Gradmesser für die Atemdauer selbst in der Gewalt.

Nach kurzer Zeit, bei langsamem ruhigem Üben wird man sich überzeugen — dass die Dauer des gleichmässig gebildeten Lautes eine immer grössere wird, d. h. dass man durch Üben gelernt hat, das Zwerchfell allmählich zu heben.

Um sich zu überzeugen, ob man nicht zu viel Luft — mit dem tönenden Laute ausströmen lässt, halte man eine brennende Kerze etwa 15 cm vom Munde entfernt, gerade dem ausströmend tönendem Luftstrom entgegen und übe so lange bis der Laut gleichmässig tönend erklingt, ohne dass sich die Flamme der Kerze bewegt.

Dieses langsame, gleichmässige und ungezwungene Ausatmen ist bei allen mit weichem geschlossenem Stimmeinsatz zu bildenden Lauten unerlässlich.

Als letzte Übung versuche man — so schnell wie möglich durch die Nase die Lungen ganz mit Luft zu füllen und so langsam wie möglich durch die Nase gleichmässig auszuatmen — dann atme man wieder schnell durch die Nase ein — und

versuche durch ruckweises Heben des Zwerchfells mit einem ausströmenden Atem den betreffenden Laut 10—20—30 mal gleichmässig aber kurz klingend zu bilden.

Diese Übung ist für das plötzliche Heben des Zwerchfells wie eine solche bei der Bildung aller offenen Laute und im Gesang beim Staccato stattfindet, unerlässlich. In kurzer Zeit kann man es auch hierin zu einer solchen Fertigkeit bringen, dass man jeden Augenblick, blitzschnell und unhörbar durch die Nase einatmen — und langsam oder schnell durch den Mund auszuatmen vermag.

Auch wird man durch Beobachtung der Reinheit des Klanges lernen, nie mehr Kraft ausströmen zu lassen als zur reinen Bildung eines Lautes notwendig ist.

Bei allen diesen Atem-Übungen, die sowohl für die gesunde Blut- wie für die richtige Lautbildung von der grössten Wichtigkeit sind, achte man darauf, dass jede Übung so ungezwungen und ruhig wie möglich ausgeführt werde. Jedes Überhetzen schadet mehr als die Übung nützt — man übe immer bei offenem Fenster, vermeide aber Zugluft.

Nach jedem Ausatmen mache man eine kleine Pause — langsames aber beharrliches Üben führt auch hier allein zum Ziel.

Gegen das Nasen-Atmen wird von einigen Stimmbildnern noch immer aus Unkenntnis oder aus Unverstand geeifert. Und doch ist diese Atmungsart die einzig richtige. Gewöhnt man sich die Luft voll einzusaugen — und nicht, sie „einzuschnüffeln“, wobei jedesmal der obere Teil der Nasenflügel geschlossen werden muss, so wird auch das unschöne und geräuschvolle Heben und Sinken der Nasenflügel vermieden — und man vermag auf diese Art die Lungen so voll reiner

Luft zufüllen, wie dies durch die Mundatmung niemals möglich ist.

Die Nase ist durch die vielen Nasenhärchen der natürlichste Luftfilter, der die eingeatmete Luft von allen schädlichen Staubteilen reinigt.

Durch das Nasen-Atmen allein wird die äussere kalte Luft, die den weiteren Weg durch die Choanen nehmen muss, so erwärmt, dass sie von der Temperatur der Lungen nicht mehr zu stark abweicht und darum auch nicht schadet.

Der Atemweg durch den Mund ist allerdings kürzer, er birgt aber die Gefahr, dass man erstens unreine und zweitens kalte Luft einatmet, die beide nur schädigend auf die ungemein empfindlichen Schleimhäute des Rachens, des Kehlkopfes und der Lungenzellen wirken.

Wohl giebt es Fälle in denen man durch die Nase und den leicht geöffneten Mund einatmen muss, z. B. beim Vortrage leidenschaftlicher Stellen — diese Atmungsart muss aber die Ausnahme, nicht die Regel bilden.

Viele Erkältungen kann man, auch nach der anstrengendsten Stimmbildung und bei noch so wechselnder Temperatur vermeiden, wenn man sich gewöhnt, nur durch die Nase bei geschlossenem Munde zu atmen.

Da ich mich bei hundertfältiger Stimmbehandlung überzeugt habe, dass mangelhaftes oder schlechtes Atmen die Ursache fast aller Stimmerkrankungen ist, wird bei allen folgenden Beispielen auf die Atmung die allergrösste Sorgfalt verwendet werden.

Auch die schwächste Stimme erhält bei richtigem Atmen Metall, Ausdauer und Tragfähigkeit, wogegen die stärkste Stimme durch schlechtes Atmen bald verdorben wird.

Richtiges Atmen ist das zweite unerlässliche Stimmbildungsgesetz.

III.

Die Wirkung der Nerven auf die Sprechwerkzeuge.

Von den meisten Stimmbildnern werden nur die eben besprochenen zwei Stimmbildungsgesetze mit grösserer oder geringerer Kenntnis und Fürsorge berücksichtigt.

Durch die Errungenschaften der Physiologie und der geradezu epochemachenden Entdeckungen auf dem Gebiete der Psychiatrie und Nervenheilkunde wissen wir aber, dass noch ein dritter, sehr wichtiger Faktor auf die gesamte Sprechmuskulatur einwirkt, der ebenfalls ganz bestimmten, nicht zu überschreitenden Gesetzen unterworfen ist.

Dieser dritte Faktor heisst: Die Wirkung (Innervation) des Nervenapparates auf die Sprechmuskeln.

Alle unsere Bewegungen — auch die des Sprechens — werden bekanntlich durch Zusammenziehen (Kontraktion) unserer Muskeln erzeugt.

Die Muskeln selbst werden durch die mit ihnen in Verbindung stehenden Nerven zu dieser Thätigkeit angeregt.

Gleich einem Telephonnetz verzweigen sich, die aus den beiden Centralstellen, dem Gehirn und dem Rückenmark aus-

laufenden Nerven bis an die äusserste Oberfläche unseres Körpers.

Sie vermitteln jeden äusseren Hautreiz nach dem Gehirn und jeden von dem Gehirn ausgehenden Reiz nach den Muskeln. In ersterem Falle erzeugen sie eine Empfindung, in letzterem eine Bewegung. Diese zweifache Thätigkeit der Nerven nennt man Innervation.

Die Bewegungen der Muskeln trennen sich in drei ganz bestimmte Klassen:

In solche, die ganz unabhängig von dem Willen sind. Hierher gehören alle vegetativen Bewegungen der Lungen, des Herzens, des Magens, der Galle, sowie die Ausscheidungsbewegungen der Haut und des Darms;

ferner in Bewegungen, die teilweise von unserem Willen abhängig sind, wie das Atmen, Blinzeln, Husten, Gähnen, Lachen und Weinen. Man kann auch bis zu einem gewissen Grade das Mienenspiel hierher rechnen;

und endlich in Bewegungen, die ganz und gar der Kraft unseres Willens unterworfen sind und willkürliche Bewegungen genannt werden.

Zu diesen willkürlichen Bewegungen gehören die Gebärde, das Sprechen, das Singen und teilweise die Mienen.

Obwohl alle Bewegungen von dem ererbten Bau der Organe und der Beschaffenheit des Blutes abhängig sind, so beruht doch der Werdegang jeder kulturellen Entwickelung — jeder Sitte, in dem Bestreben, die Herrschaft über diese willkürlichen Bewegungen zu erlangen, d. h. unsere Triebe durch die Einwirkung unseres Intellekts und die Kraft unseres Willens zu veredeln. Auch die Aufgabe jedes darstellenden — jedes Rede- und Gesangskünstlers wird es sein, Herr seiner willkürlichen Bewegungen zu werden, d. h. sie immer wahrer und schöner zu gestalten.

Die ersten Bewegungen werden durch den jedem Lebewesen innewohnenden Erhaltungstrieb hervorgerufen.

Dieser Erhaltungstrieb wird immer zuerst durch die Temperatur, oder den Hunger geweckt. Er äussert sich in einem Hautreiz, einem unbewussten Empfinden, einem sogenannten Reflex, der bei jedem Lebewesen zweierlei Gefühl erzeugt: entweder das der Unlust oder der Lust.

Die ersten zappelnden Bewegungen, der erste Schrei eines Kindes sind nichts anderes als der unbewusste Ausdruck eines Unlustgefühls.

Aus dem Erhaltungstrieb erwächst nach einiger Zeit bei allen Lebewesen der Fortpflanzungstrieb. Diese beiden Triebe sind die beiden Hauptäste an dem Stamm des Lebensbaumes, aus dem alle anderen Triebe gleich tausendfältigen Zweigen und Zweiglein erwachsen.

Durch das Bestreben, diese Triebe zu veredeln, wurden sie die Begründer von Religion und Sitte, von Familie und Staat, sie sind die Erhalter unserer gesamten, gesellschaftlichen Ordnungen.

„Alle Triebbewegungen sind Thätigkeiten der willkürlich bewegten Muskeln, die auf ein bestimmtes äusseres Ziel gerichtet sind, und die immer und überall den gleichen Zweck verfolgen. Dieser Zweck ist, das Objekt zu erreichen und festzuhalten, welches in uns ein Gefühl der Lust erweckt, oder das Objekt zu entfernen, zu vernichten, welches in uns das Gefühl der Unlust erzeugt[1]". Darum sind Greifen und Wegstossen die beiden ersten ursprünglichsten Bewegungen, wie wir dies auch thatsächlich an Kindern und Tieren beobachten können.

Da die gleichen Triebe gleiche Bewegungen erzeugen, so besteht in allen Bewegungen nicht nur bei den Menschen

---

[1]) Henry Hughes, Die Mimik des Menschen. Alt, Frankfurt a. M. 1900.

sondern auch bei den Tieren und wieder zwischen Menschen und Tieren eine so auffallende Ähnlichkeit. Diese wird wohl nach und nach durch das Einwirken des Intellekts verändert, aber niemals ganz verwischt, wie dies Darwin nachweist, und wie sich jeder selbst überzeugen kann:

„Wie die Schlingpflanze ihre Sprossen in kreisenden Mutationen herumführt, bis sie an einer Stütze in Schraubenwindungen aufsteigt, wie die Schnecke ihre Fühlhörner dahin und dorthin aussendet, um Nahrung zu gewinnen oder Fährlichkeiten zu vermeiden, gerade so sind die ersten, durch unbewusstes Empfinden — durch Reflexe erzeugten Bewegungen bei allen Lebewesen zuerst unsicher greifende und abstossende [1])".

Allmählich verwandeln sich diese unbestimmten Bewegungen in bestimmte, d. h. durch öfteres Wiederholen werden die Muskeln so lange in bestimmte Bahnen geleitet, bis sie automatisch leicht, aus Gewohnheit, den ihnen bekannten Weg zu wandeln vermögen.

Das ist der Werdegang jeder Bewegung. Aber auch dann, wenn das erwachende Bewusstsein, der Intellekt die führende Rolle übernimmt, und die unbewussten Empfindungen — die Reflexe — sich zu bestimmten Willensäusserungen, zu Handlungen auswachsen, auch dann wird man stets beobachten, dass die Bewegungen immer den ihnen bekannten alten Wegen zu nehmen fortfahren.

Wie schwer es ist, eine aus schlechter Gewohnheit angenommene Bewegung oder Haltung abzulegen, kann jeder an sich selbst beobachten. Je nach der organischen Beschaffenheit, dem Temperament und dem Grade der Bildung

---

[1]) Henry Hughes, Die Mimik des Menschen. Alt, Frankfurt a. M. 1900.

werden die Bewegungen bald stärker oder schwächer, grösser oder kleiner, schneller oder langsamer, gröber oder feiner, geschmeidiger oder plumper sein, aber immer wird zwischen ihnen eine grosse Ähnlichkeit verbleiben.

Darum sind Gebärden und Mienen so allgemein verständlich, die Lautsprache aber nicht, weil jede Lautsprache eine nur erlernte Fertigkeit ist, ebenso wie das Lesen, Schreiben, das Geigen, Klavierspielen, Malen u. s. w.

Nun beruht zum grossen Teil unser ganzes geselliges Leben auf der Beherrschung der Formen.

Diese Formen werden nach der Nationalität und dem Kultus, aus dem sie ursprünglich entstanden sind, bei den verschiedenen Nationen verschieden sein, aber immer und überall wird die tadellose Beherrschung der Umgangsformen ein Gradmesser für die Bildung jedes Einzelnen sein und bleiben.

Zu welch geistiger Erkenntnis und Freiheit sich der Einzelne aufgeschwungen, welche ausserordentliche Leistungen er auf dem Gebiete der Kunst oder des Wissens vollbracht haben mag, immer wird er genötigt sein, die jeweiligen Umgangsformen zu berücksichtigen. So frei und so stark ist keiner, dass er ohne diese Formen leben oder wirken könnte.

„Feine Manieren haben den Zweck, das Leben zu erleichtern, Hindernisse aus dem Wege zu räumen und die Energie des Menschen rein und ungehemmt zur Wirkung zu bringen“[1]).

Jede Erziehung erstrebt darum neben der Entwickelung der geistigen Fähigkeiten, die aus ursprünglichen Trieben erzeugten und zur Gewohn-

---

1) R. W. Emerson, Essay's.

heit gewordenen unschönen Bewegungen durch das „sehende Empfinden“ und die Kraft des Willens in bewusst schöne und zweckmässige Bewegungen umzuformen, bis auch diese Bewegungen aus Gewohnheit leicht und sicher ausgeführt werden.

„Der Werdegang jeder Civilisation ist das Bestreben, dass der Mensch sich mit Hilfe des Willens immer neue Triebe anbilde, um sie wieder zu Reflexen zu vereinfachen, damit Raum für neue Triebe gewonnen werde“[1]).

Welch' einen grossen, wechselnden und leider oft recht sinnwidrigen tyrannischen Einfluss die Mode auf die Erziehung ausübt, soll hier nicht untersucht werden.

Wie mächtig aber die Vorstellung, gepaart mit einem kräftigen Willen auf die Nerven und durch diese auf die Muskulatur zu wirken vermag, ist bekannt.

Besteht doch die Erziehung eines Kindes anfänglich in nichts anderem als in der Lehre: Die Greifmuskeln seiner Finger, sowie die Schliessmuskeln seines Darmes durch die Kraft des Willens beherrschen zu lernen.

Thatsache ist es auch, dass man, um ein Gefühl wieder zu erzeugen, sich in der Erinnerung möglichst lebhaft in diejenige Lage zurückversetzen muss, in welcher man dasselbe zuerst empfand, und dass von dem Reichtum und dem Umfang der Vorstellungen auch der Reichtum und die Stärke der Gefühle abhängt.

Der Kreislauf aller unserer Bewegungen ist also folgender:

Durch nnbewusste Empfindungen werden sie hervorgerufen, und durch bewusste Empfindungen werden sie so lange in neue Bahnen geleitet, bis

---

1) Henry Hughes, Mimik des Menschen.

sie ebenfalls aus unbewusstem Empfinden ausgeführt werden.

Jeder Gemütszustand ist von einer Veränderung im Organismus begleitet, und zwar in um so höherem Grade, je stärker das Gefühl ist.

„Die meisten unserer Gemütsbewegungen sind so innig mit ihren Ausdrucksformen verbunden, dass sie kaum existieren, wenn der Körper passiv bleibt“, sagt Darvin.

Unsere Bewegungen sind also in erster Linie der Ausdruck unserer Empfindungen, sowie die Lautsprache in erster Linie der Ausdruck unseres Denkens ist. Je ruhiger wir sind, desto weniger Bewegungen machen wir — je leidenschaftlicher wir aber empfinden, desto lebendiger werden unsere Bewegungen und zwar oft bis zu einem solchen Grade, dass die Lautsprache versagt.

Wo das Geistesleben schwach ausgebildet ist, werden immer die körperlichen Bewegungen überwiegen. Fragt man z. B. einen Bauer: „Können Sie mir den Weg sagen, auf dem ich nach X komme“, so wird er in 99 Fällen erst mit der einen Hand nach dem Hinterkopf greifen, sich krauen, als ob er seine Gedanken zusammensuche, dann mit derselben Hand eine hindeutende Bewegung nach der bestimmten Richtung machen, und dann erst sprechen. —

Geradeso wie unsere Gebärden und Mienen durch Wiederholen eine bestimmte Form erhalten, geradeso werden auch unsere Sprechmuskeln durch öfteres Wiederholen in bestimmte Bahnen oder Wege geleitet.

Das „psychische Centrum“ für die menschliche Sprache liegt in der Grosshirnrinde und zwar in der dritten linken Stirnwindung, diese Thatsache wurde zuerst von dem Franzosen Broca entdeckt (Brocasche Windung), während die

Einzelbewegungen der Sprechwerkzeuge selbst, die des Kehlkopfs, des Gaumensegels, der Zunge, der Lippen im verlängerten Marke ihren Sitz haben.

Einem Deutschen Wernicke, verdanken wir die Feststellung noch eines weiteren des „sensorischen Sprachcentrums“ in der ersten Schläfenwindung: dort ruht unser „Sprach-Verständnis“ das heisst die Sammelstelle für Hör-Eindrücke. Ist diese Windung zerstört, werden wir — ein gesundes Ohr vorausgesetzt — wohl die Sprache hören, sie aber nicht verstehen können; bei Zerstörung der Brocaschen Windungen werden wir den Sprechenden verstehen, selber aber nicht zu sprechen vermögen, wir werden „aphasisch“ sein. Die Voraussetzung jeder sprachlichen Äusserung und jedes Sprach-Verständnisses ist aber die normale Beschaffenheit des äusseren und inneren Ohres: der Hörfunktionen; darum werden Taubgeborene stumm.

Durch welch' wunderbare Beschaffenheit der Gehirnzellen die Innervation der Sprechnerven erfolgt, so dass die Sprache, diese Scheidewand zwischen Tier und Mensch, gebildet werden kann, wissen wir nicht. Wir wissen nur mit voller Bestimmtheit, dass die ersten lallenden Sprechversuche eines Kindes durch das „hörende Empfinden“ geweckt werden.

So wie die ersten Bewegungen tastend und suchend ausgeführt werden, so werden auch die ersten Laute, so lange tastend und suchend, das ist — lallend gebildet, bis die Sprechmuskeln aus Gewohnheit den gehörten Laut nachahmend zu bilden vermögen. Die Sprechmuskeln werden also durch die Innervation der Sprechnerven in bestimmte Bahnen oder Wege geleitet. Je öfter sie diesen Weg zu wandeln genötigt werden, desto leichter bilden sie den betreffenden Laut. Da aber jeder Sprachlaut sein eigenes bestimmtes Bildungsgesetz hat, so ist es einleuchtend, dass ein Kind nur die ihm vorgesprochenen Laute nachahmend gestalten lernt, und dass es für gar nicht

vorgesprochene Laute zeitlebens stumm bleibt, weil sein Gehörsinn für diese Laute ganz unentwickelt ist. Dies erklärt auch die Erhaltung der verschiedenen dialektischen Unterschiede, sowie die grossen Schwierigkeiten in der Bildung der dialektreinen Laute.

Wie der Intellekt auf die Umformung unserer Gebärden einwirkt, ebenso wirkt er auf unsere Sprachlaute ein.

Ist die Lautbildung, bevor die Sprechmuskeln dauernd in das Geleise der Gewohnheit geleitet werden, eine richtige, um so besser für den Lautbildner; dann braucht er an seiner Stimmbildung nichts zu ändern. Das ist aber nur der Fall, wenn wir schon von unserer Kindheit an zu einer wohllautend reinen d. h. richtigen Lautbildung angehalten werden.

Ist die Lautbildung aber, wie dies am häufigsten vorkommt, eine falsche — entweder durch unrichtigen Gebrauch der Sprechwerkzeuge oder zumeist durch schlechtes Atmen erzeugte, dann muss die Umbildung der Sprechmuskeln aus dem alten, gewohnten, schlechten Geleise in ein neues, besseres Geleise angestrebt werden.

„Richtiges Hören" wird zwar immer in der Lautsprache, sowie „empfindendes Sehen" in der Gebärdensprache der zuverlässigste Wegweiser für die Bildung reiner Laute und schöner Gebärden sein, „denn unsere Sinne machen die natürliche Basis aller Künste aus, sie schliessen die Voraussetzung aller Ästhetik in sich"[1]).

Bei einer falschen Lautbildung sind die Sprechmuskeln durch falsches Hören in eine falsche Bahn geleitet worden. Man sollte demnach meinen, wenn es gelänge, das Hören zu schärfen, zu veredeln, dass demgemäss auch die Tonbildung eine reinere, bessere und freiere würde. Gewiss!

---

[1]) Schönbach, Lesen und Bildung. Graz.

Nun vermögen wir aber viel leichter, uns vorgesprochene Laute zu unterscheiden, als die von uns selbst gebildeten auf ihre Reinheit zu prüfen.

Wenn jemand einen Laut, z. B. den scheinbar leichtesten aller Laute, das „m“ falsch, also im Halse bildet, so kann man ihn durch richtiges Vorsprechen dieses Lautes wohl überzeugen, dass der Laut so gebildet, einen anderen besseren Klang erhält, und dass jeder Druck, jede Spannung der Halsmuskeln vermieden wird; es wird aber der Schüler vergebens bemüht sein, dem von ihm gebildeten Laute eine neue bessere Klangfarbe zu verleihen, weil er sich selbst nur sehr schwer hören kann, und weil seine Sprechmuskeln aus Gewohnheit den alten gewohnten Weg nehmen. Hier wird auch durch das angestrengteste Hören kein reiner Laut erzeugt werden, im Gegenteil wird eben durch jene Anstrengung eine so starke Muskelspannung hervorgerufen, dass der Laut im Halse stecken bleiben muss. Und so wird es mit allen Lauten gehen, welche mit „Stimmton“ zu bilden sind. —

Alles Zureden: „bitte drücken Sie nicht, strengen Sie sich nicht so an“ — nützt gar nichts, denn derjenige, der die Stimme falsch behandelt, kennt keine andere als diese gepresste, gezwungene Tonbildung, die ja die Ursache seiner Halsleiden ist; und wenn er sie auch ändern wollte, er kann nicht; wie in einem Schraubstock stecken die Halsmuskeln.

Nun ist es bekannt, welch' ausserordentlichen Einfluss unsere Gemütsstimmung auf die Tonfarbe unserer Worte sowie auch auf den Ausdruck unserer Mienen und Gebärden ausübt.

Wir bilden ganz unbewusst ein und dasselbe Wort im Zorn ganz anders als in der Freude. Unsere Bewegungen sind im Zorn gespannter, straffer, schneller. Dem Klange unserer Stimme hört man es nach einiger Zeit noch an, dass

wir uns geärgert haben. Ebenso sieht man es unseren Bewegungen an, dass sie durch eine starke Gemütserregung aus ihrem Gleichmass gerissen wurden.

Wir wissen ferner, dass durch jede freudige Gemütserregung eine Ausspannung unserer Muskeln, eine leichtere Beweglichkeit, eine lebendigere Phantasie erweckt wird, wir fühlen uns gehobener, freier, leichter, alles erscheint uns in einem angenehmeren Lichte; darum sagt ja auch Goethe, dass „die Freude die Mutter aller Tugenden“ sei.

Alfred Lehmann in seinem ausgezeichneten Werke: „Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühllebens“ (Leipzig, Reisland 1898) beweist: „dass jede angenehme freudige Empfindung eine Erweiterung der Gefässe nebst einer erhöhten Innervation der willkürlichen Muskeln erweckt, und dass jede zornige oder unangenehme Empfindung eine Spannung der Gefässe und eine verminderte Innervation erzeugt.

Die Folge dieser Gefässspannung ist verminderte Blutzufuhr und vermehrter Abfluss der Lymphe, dies bedingt das Austrocknen und Einschrumpfen der Gefässe.“

Hier haben wir die Erklärung, warum unsere Stimme im Zorn, in der Aufregung heiser, kreischend, unangenehm klingt. Wir finden hier aber auch die so wichtige Lehre physiologisch bestätigt, dass eine Umbildung unserer Sprachlaute bei gespannter Muskulatur, also in der Aufregung unmöglich ist. Ebensowenig wie wir mit gespannten Fingern Klavier spielen können, ebensowenig vermag man mit den gespannten Muskeln unserer Spreckwerkzeuge reine Laute zu erzeugen.

Zwingt man aber den Sprecher, der sich vergeblich bemüht, ein reines „m“ zu bilden, seine Gemütsstimmung zu

ändern, d. h. an etwas Freudiges, Liebes, Angenehmes recht intensiv zu denken, z. B. mit Bezug auf den Laut „m" an seine „Ma-ma", sofort kann man beobachten, dass der stiere Blick, die gespreizten Finger, die steife Haltung des Oberkörpers, die ja alle nur eine Folge gewaltsamer Muskelspannung sind, verschwinden, und dass nun das „m" in dieser geweckten Stimmung gebildet, einen ganz anderen, reineren, freieren Klang erhält. Man wird sich auch überzeugen, dass, je intensiver die freudige Stimmung dauert, desto reiner erklingt das „m" und, dass sofort mit dem Aufhören jener Gemütsstimmung das „m" wieder in sein altes Geleise verfällt.

Jeder Stimmkranke wird aber zunächst nicht am reinen Klange das „m" erkennen, — denn sein Gehör ist für die Unterscheidung dieses Lautes noch nicht geschärft genug, — sondern daran: — dass mit einem Male die ihn so quälenden Halsschmerzen aufhören.

Und nun wird er sich bemühen aus seinem Empfinden heraus, das „m" anders zu gestalten, bis durch oftmaliges Sprechen dieses Lautes auch sein Gehör an Unterscheidungsschärfe gewonnen hat. —

Gelingt dem Schüler in dieser durch den Lehrer oder durch sich selbst suggerierten Empfindung die reine mühelose Bildung auch nur eines Stimmlautes, dann vermag er nach kurzer Zeit alle stimmhaften Laute rein zu erzeugen, da ja jeder stimmhafte Laut auf der gleichen Schwingungsreinheit der Stimmbänder beruht, und nur durch das veränderte Ansatzrohr eine jedesmal andere Klangfarbe erhält.

Und nun ist es höchst interessant zu beobachten, wie bei jedem richtig gebildeten Laute die ursprünglich suggerierte Freude sich in wirkliche Freude verwandelt, sobald die dauernd reine Bildung eines Lautes gelingt.

Die Bildung aller Laute wird um so leichter gelingen, je geschmeidiger die Zunge, die Lippen und das Unterkinn sind und je mehr Suggestibilität und Phantasie der Stimmkranke zu entwickeln vermag.

Das Kennzeichen jeder richtigen Stimmbildung ist demnach ein freudiges Gefühl, das in dem Stimmbildner geweckt wird, weil ihn nichts so sehr erfreut, als die ihm ohne Anstrengung gelungene Bildung reiner Laute.

Jede Stimmbildung, die dieses Gefühl nicht zu erzeugen vermag, die mit einem Druck, Räuspern, Kratzen oder einem Unbehagen im Halse verbunden ist, ist falsch.

Natürlich darf keine Übung sich ins Unendliche ausdehnen. Man kann auch durch richtiges, aber übertrieben fleissiges Üben seine Stimme verderben.

Bei allen mir von den hiesigen Ärzten, dem Herrn geheimen Medizinalrat Prof. Dr. M. Schmidt, Dr. G. Spiess, Dr. Avellis, Dr. Vohsen und Dr. König empfohlenen Stimmkranken war diese Stimmbildungsmethode von dem überraschendsten Erfolg begleitet.

Nach diesen drei unumstösslichen und für alle Zeiten giltigen Stimmbildungsgesetzen ist die Reihenfolge in der Bildung unserer Sprachlaute so angeordnet, wie wir dies in dem nächsten Kapitel sehen werden — die ebenso gesunden wie kranken Stimmen zum Heile gereichen.

Zur besonderen Freude gereicht es mir, diese meine Stimmbildungsmethode, die sich an vielen kranken Stimmen glänzend bewährt hat, in der von dem hiesigen Halsarzte Dr. med. G. Spiess herausgegebenen „Anleitung zur Erlernung richtiger Tonbildung“ bestätigt zu finden.

IV.

Unsere Sprachlaute.

Alle Sprachlaute werden entweder mit Hilfe der Stimme oder ohne diese gebildet.

„Unter Stimme verstehen wir die durch die Schwingungen der Stimmbänder hervorgebrachten und durch das Ansatzrohr hörbaren Kundgebungen des tierischen Seelenlebens. Stimme besitzen alle in der Luft atmenden Geschöpfe, Tiere wie Menschen, in verschiedenartigem Masse.“ (Merkel).

Der Mensch in seinen ersten Lebensäusserungen braucht die Stimme zu demselben Zweck wie das Tier — es schreit vor Schmerz, Angst, Hunger. Ja sogar später, wenn der Mensch der ersten Lebensstufe entwachsen ist, giebt er oft seinem Zorn, seinem Hass, seiner Freude, seiner Pein durch Schreien Ausdruck, woher die Bezeichnung kommt: er schreit oder gebärdet sich wie ein Tier.

Sobald der Mensch zu denken anfängt, genügt ihm die blosse Stimme nicht mehr als Mitteilungsmittel seiner Empfindungen, — er schafft mit Hilfe der Organe des Ansatzrohres eine Reihe verschiedenartiger Laute, welche nicht allein

Gefühle, sondern auch Gedanken zu bezeichnen vermögen: — aus der Stimme wird die Sprache.

„Die ewig wiederkehrende Arbeit des menschlichen Geistes, den artikulierenden Laut zum Ausdruck des Gedankens fähig zu machen, heisst Sprache“ sagt W. v. Humboldt.

Wie es gekommen ist, dass der Mensch im Laufe der Jahrtausende die ihm, (gleich dem Tiere), angeborne Stimme allmählich in Laute zu formen vermochte, welche einzeln und verbunden das bilden, was wir Sprache nennen, gehört zu den merkwürdigsten, bis jetzt noch nicht gelösten Rätseln menschlicher Geistesthätigkeit. —

Aber auch das Festhalten dieser Sprache durch sichtbare Zeichen ist eine nicht minder bewunderungswürdige Geistesthat.

Sprache und Schrift sind die trennenden Merkmale zwischen Tier und Mensch. —

Wie der Mensch in der Ruhelosigkeit seines Wünschens und Wollens, seines Empfindens und Denkens, seines Thuns und Könnens dem ewig bewegten Meere gleicht, so gleichen auch Sprache und Schrift einem rastlos daherbrausenden Strome, der die verschiedenen Worte unserer Sprache wie kantige Steine mit sich führt, sie schleifend rundet, bis sie vergehen und durch neue ersetzt werden.

Die Fähigkeit, die Sprache durch neue Worte zu bereichern, ist wieder ein Beweis der rastlos schaffenden Geisteskraft. Versucht man für ein bestehendes, irgend einen Begriff, bezeichnendes Wort ein neues besseres zu finden — so erkennt man erst staunend wie schwer dies ist.

Darum sollen wir die bestehende Sprache lieben lernen — sie ist die Frucht Jahrtausende langer Geistesarbeit unserer Vorfahren — und diese Liebe wird uns Ausdauer verleihen,

in die Schönheiten unserer Sprache uns zu vertiefen — und durch tadellose Bildung der einzelnen Laute ihre Reinheit und ihren Adel zu wahren. —

Wir besitzen bekanntlich 26 Schriftzeichen für unsere Sprachlaute, die wir Buchstaben nennen.

Diese 26 Buchstaben sind aber sehr unvollkommene Bezeichnungen unserer Sprachlaute.

Wir haben z. B. für einen Laut drei, vier verschiedene Zeichen, **f**, **v**, **ph**, für Fahne, Vater, Phantasie — oder **x**, **chs**, **gs**, **cks**, für Max, Ochs, flugs, stracks.

Für verschiedene Laute haben wir nur ein Zeichen wie z. B. für s**a**h und H**a**nd, W**a**hn und w**a**nn, b**ö**se und B**ö**rse, **e**lend und **e**ng, i**ch** und a**ch**.

Für gewisse eingebürgerte Fremdwörter haben wir aber gar kein Zeichen wie z. B. für Genie, Regie, Loge, Journal.

Die gleiche Zeichenfolge bedingt nicht immer die gleiche Aussprache wie z. B. in Bee-re und be-er-digen, Bie-ne und Asi-en, Bar-bier und Spani-er, Stein und Last, Ste-phan und Kneip-haus.

Diese ungenügende Lautbezeichnung wirkt nachteilig auf die Lautbildung, erschwert die Rechtschreibung und die Ausbreitung unserer Sprache.

Die Jahrhunderte lange Uneinigkeit und Zersplitterung der deutschen Volksstämme, dann das Joch fremdländischer Herrschaft sind Ursache, dass unsere Sprache aus so verschiedenen Dialekten besteht und dass sie stärker wie jede andere Sprache mit Fremdwörtern durchsetzt ist.

Das Bewusstsein der Kraft des geeinigten deutschen Vaterlandes zeigt sich auch darin, dass die Fonetik, diese junge aufblühende Wissenschaft bemüht ist, eine Einigung, sowohl in der Lautbildung wie in der Lautbezeichnung zu erzielen.

Eine gleichmässige Aussprache aller Laute von allen Gebildeten wird aber trotzdem kaum erzielt werden, denn alle Sprachlaute sind dialektischen Schwankungen unterworfen.

Welchen Dialekt sollte man als den massgebendsten ansehen?

Jede dialektische Färbung ist eine durch langjährigen Gebrauch berechtigte Eigentümlichkeit, diese Eigentümlichkeit liegt im Volke, kennzeichnet ein Volk, ist das mit der Muttermilch eingesogene Ureigentümliche eines Volkes und wird vom Volke sorgfältig überwacht.

Darum wäre es auf das innigste zu bedauern, wenn dies Ureigentümliche durch eine gleichmässig ebnende Aussprache verdrängt würde.

Man war darum bemüht, die Bühnenaussprache, wie sie in der Tragödie hohen Styls gesprochen wird, als Muster deutscher Aussprache aufzustellen. Aber auch diese Bühnensprache ist nicht frei von dialektischen Färbungen.

Im Wiener Burgtheater spricht man anders als im Berliner Schauspielhaus, in Dresden anders als in Stuttgart, in München anders als in Frankfurt a/M.

Wer sollte auch über die Reinheit der Aussprache wachen, so lange wir keine staatlich geregelte Aussprache-Schule haben? Die Bühnenleiter? — Sie sind ja selbst dialektischen Schwankungen unterworfen.

Schwankungen in den offenen und geschlossenen Vokalen, in den stimmlosen Enge- und Verschlusslauten, und in der Aussprache der Fremd- und Lehn-Wörter werden darum nicht zu vermeiden sein.

Wie man aber von jedem Gebildeten beansprucht, dass er die Umgangsformen des Lebens beherrsche, so kann man auch verlangen, dass er bemüht sei, ein möglichst reines, formvollkommenes Deutsch zu sprechen.

Ob dann noch kleine dialektische Schwankungen hörbar bleiben, die oft die Eigenart des Sprechenden erst recht bezeichnen; ob diese oder jene Lautzeichen eingeführt werden, ob wir wieder zur alten Lateinschrift zurückgreifen oder bei unserer Frakturschrift bleiben sollen, ob die Schreibung der Dingwörter mit grossen Buchstaben vermieden, oder beibehalten werden soll, ist von nebensächlicher Bedeutung.

Grundbedingung wird immer bleiben, zu lehren, wie jeder Laut am reinsten und müheloseſten erzeugt wird, denn das ist für die Gesundheit des Sprechenden von der allergrössten Wichtigkeit, und hier lässt sich wirklich eine Einheitlichkeit erzielen, denn die Gesetze: für Wohllaut und Tragfähigkeit der Laute waren und bleiben in allen Zeiten die gleichen unveränderlichen.

Nur durch eine richtige Lautbildung von der Schule aus kann eine Einheitlichkeit in der Aussprache und dadurch auch in der Schrift erzielt werden.

Der erste Stimmbildungs-Unterricht nach der Methode „des anschauenden Schreib-Unterrichtes", wie er gegenwärtig in unserer Schule gelehrt wird, ist ein mangelhafter und die Entwicklung der Stimme schädigender.

Haar- und Schattenstrich — herauf und herunter sind wohl sehr einfache Zeichen, sie bilden aber nicht die einfachsten Laute unserer Sprache. ı und i mit denen zumeist das Alphabet unserer Fiebeln beginnt — wenn nicht gar e dieser schwierigste Laut, als der Anfangsbuchstabe genommen wird, sind zwei ganz getrennte, ganz verschiedene und ganz verschieden zu bildende Laute.

Wir haben gesehen, dass die Bildung aller unserer Laute abhängig ist:

von dem leichten und sicheren Gebrauch unserer
Stimmbänder,
von der Form des Ansatzrohres
und von der Nasenhöhle.

Wir werden uns ferner überzeugen, dass jeder Laut an eine ganz bestimmte Form des Ansatzrohres gebunden ist, durch welche allein er die ihn bezeichnende Klang- oder Tonfarbe erhält.

Unter Klang oder Ton verstehen wir bekanntlich die in bestimmter Regelmässigkeit und in bestimmter Zahl wiederkehrenden hörbaren Schwingungen eines elastischen Körpers, Schwingungen ohne diesen beiden Eigenschaften nennt man Geräusche.

Unsere Sprechwerkzeuge besitzen die Eigenschaft, Töne und Geräusche zu erzeugen.

Töne werden nur durch Schwingungen der Stimmbänder erzeugt.

Die Geräusche können auf zwei Arten entstehen, entweder durch einen vollommenen (festen) oder einen unvollkommenen (schwachen) Verschluss mindestens zweier Sprechwerkzeuge.

In ersterem Falle werden die stimmlosen, explosiven, kurz dauernden, im zweiten Fall die stimmlosen lang dauernden Geräuschlaute gebildet.

Diese zwei verschiedenen Geräuschlaute können wieder mit einem kurz oder lang dauernden Stimmton verbunden, gebildet werden, und es entstehen die stimmhaften kurz, oder lang dauernden Geräuschlaute. Die Stimmbänder selbst können endlich, wie wir dies schon besprochen haben, entweder durch einen nicht starken aber gleichmässig und langdauernden Luftstrom in Schwingungen versetzt werden, wobei die Stellung der Stimmbänder eine genäherte (geschlossene)

Nun vermögen wir aber viel leichter, uns vorgesprochene Laute zu unterscheiden, als die von uns selbst gebildeten auf ihre Reinheit zu prüfen.

Wenn jemand einen Laut, z. B. den scheinbar leichtesten aller Laute, das „m" falsch, also im Halse bildet, so kann man ihn durch richtiges Vorsprechen dieses Lautes wohl überzeugen, dass der Laut so gebildet, einen anderen besseren Klang erhält, und dass jeder Druck, jede Spannung der Halsmuskeln vermieden wird; es wird aber der Schüler vergebens bemüht sein, dem von ihm gebildeten Laute eine neue bessere Klangfarbe zu verleihen, weil er sich selbst nur sehr schwer hören kann, und weil seine Sprechmuskeln aus Gewohnheit den alten gewohnten Weg nehmen. Hier wird auch durch das angestrengteste Hören kein reiner Laut erzeugt werden, im Gegenteil wird eben durch jene Anstrengung eine so starke Muskelspannung hervorgerufen, dass der Laut im Halse stecken bleiben muss. Und so wird es mit allen Lauten gehen, welche mit „Stimmton" zu bilden sind. —

Alles Zureden: „bitte drücken Sie nicht, strengen Sie sich nicht so an" — nützt gar nichts, denn derjenige, der die Stimme falsch behandelt, kennt keine andere als diese gepresste, gezwungene Tonbildung, die ja die Ursache seiner Halsleiden ist; und wenn er sie auch ändern wollte, er kann nicht; wie in einem Schraubstock stecken die Halsmuskeln.

Nun ist es bekannt, welch' ausserordentlichen Einfluss unsere Gemütsstimmung auf die Tonfarbe unserer Worte sowie auch auf den Ausdruck unserer Mienen und Gebärden ausübt.

Wir bilden ganz unbewusst ein und dasselbe Wort im Zorn ganz anders als in der Freude. Unsere Bewegungen sind im Zorn gespannter, straffer, schneller. Dem Klange unserer Stimme hört man es nach einiger Zeit noch an, dass

wir uns geärgert haben. Ebenso sieht man es unseren Bewegungen an, dass sie durch eine starke Gemütserregung aus ihrem Gleichmass gerissen wurden.

Wir wissen ferner, dass durch jede freudige Gemütserregung eine Ausspannung unserer Muskeln, eine leichtere Beweglichkeit, eine lebendigere Phantasie erweckt wird, wir fühlen uns gehobener, freier, leichter, alles erscheint uns in einem angenehmeren Lichte; darum sagt ja auch Goethe, dass „die Freude die Mutter aller Tugenden" sei.

Alfred Lehmann in seinem ausgezeichneten Werke: „Die Hauptgesetze des menschlichen Gefühllebens" (Leipzig, Reisland 1898) beweist: „dass jede angenehme freudige Empfindung eine Erweiterung der Gefässe nebst einer erhöhten Innervation der willkürlichen Muskeln erweckt, und dass jede zornige oder unangenehme Empfindung eine Spannung der Gefässe und eine verminderte Innervation erzeugt. Die Folge dieser Gefässspannung ist verminderte Blutzufuhr und vermehrter Abfluss der Lymphe, dies bedingt das Austrocknen und Einschrumpfen der Gefässe."

Hier haben wir die Erklärung, warum unsere Stimme im Zorn, in der Aufregung heiser, kreischend, unangenehm klingt. Wir finden hier aber auch die so wichtige Lehre physiologisch bestätigt, dass eine Umbildung unserer Sprachlaute bei gespannter Muskulatur, also in der Aufregung unmöglich ist. Ebensowenig wie wir mit gespannten Fingern Klavier spielen können, ebensowenig vermag man mit den gespannten Muskeln unserer Spreckwerkzeuge reine Laute zu erzeugen.

Zwingt man aber den Sprecher, der sich vergeblich bemüht, ein reines „m" zu bilden, seine Gemütsstimmung zu

ändern, d. h. an etwas Freudiges, Liebes, Angenehmes recht intensiv zu denken, z. B. mit Bezug auf den Laut „m“ an seine „Ma-ma“, sofort kann man beobachten, dass der stiere Blick, die gespreizten Finger, die steife Haltung des Oberkörpers, die ja alle nur eine Folge gewaltsamer Muskelspannung sind, verschwinden, und dass nun das „m“ in dieser geweckten Stimmung gebildet, einen ganz anderen, reineren, freieren Klang erhält. Man wird sich auch überzeugen, dass, je intensiver die freudige Stimmung dauert, desto reiner erklingt das „m“ und, dass sofort mit dem Aufhören jener Gemütsstimmung das „m“ wieder in sein altes Geleise verfällt.

Jeder Stimmkranke wird aber zunächst nicht am reinen Klange das „m“ erkennen, — denn sein Gehör ist für die Unterscheidung dieses Lautes noch nicht geschärft genug, — sondern daran: — dass mit einem Male die ihn so quälenden Halsschmerzen aufhören.

Und nun wird er sich bemühen aus seinem Empfinden heraus, das „m“ anders zu gestalten, bis durch oftmaliges Sprechen dieses Lautes auch sein Gehör an Unterscheidungsschärfe gewonnen hat. —

Gelingt dem Schüler in dieser durch den Lehrer oder durch sich selbst suggerierten Empfindung die reine mühelose Bildung auch nur eines Stimmlautes, dann vermag er nach kurzer Zeit alle stimmhaften Laute rein zu erzeugen, da ja jeder stimmhafte Laut auf der gleichen Schwingungsreinheit der Stimmbänder beruht, und nur durch das veränderte Ansatzrohr eine jedesmal andere Klangfarbe erhält.

Und nun ist es höchst interessant zu beobachten, wie bei jedem richtig gebildeten Laute die ursprünglich suggerierte Freude sich in wirkliche Freude verwandelt, sobald die dauernd reine Bildung eines Lautes gelingt.

Die Bildung aller Laute wird um so leichter gelingen, je geschmeidiger die Zunge, die Lippen und das Unterkinn sind und je mehr Suggestibilität und Phantasie der Stimmkranke zu entwickeln vermag.

Das Kennzeichen jeder richtigen Stimmbildung ist demnach ein freudiges Gefühl, das in dem Stimmbildner geweckt wird, weil ihn nichts so sehr erfreut, als die ihm ohne Anstrengung gelungene Bildung reiner Laute.

Jede Stimmbildung, die dieses Gefühl nicht zu erzeugen vermag, die mit einem Druck, Räuspern, Kratzen oder einem Unbehagen im Halse verbunden ist, ist falsch.

Natürlich darf keine Übung sich ins Unendliche ausdehnen. Man kann auch durch richtiges, aber übertrieben fleissiges Üben seine Stimme verderben.

Bei allen mir von den hiesigen Ärzten, dem Herrn geheimen Medizinalrat Prof. Dr. M. Schmidt, Dr. G. Spiess, Dr. Avellis, Dr. Vohsen und Dr. König empfohlenen Stimmkranken war diese Stimmbildungsmethode von dem überraschendsten Erfolg begleitet.

Nach diesen drei unumstösslichen und für alle Zeiten giltigen Stimmbildungsgesetzen ist die Reihenfolge in der Bildung unserer Sprachlaute so angeordnet, wie wir dies in dem nächsten Kapitel sehen werden — die ebenso gesunden wie kranken Stimmen zum Heile gereichen.

Zur besonderen Freude gereicht es mir, diese meine Stimmbildungsmethode, die sich an vielen kranken Stimmen glänzend bewährt hat, in der von dem hiesigen Halsarzte Dr. med. G. Spiess herausgegebenen „Anleitung zur Erlernung richtiger Tonbildung“ bestätigt zu finden.

IV.

Unsere Sprachlaute.

Alle Sprachlaute werden entweder mit Hilfe der Stimme oder ohne diese gebildet.

„Unter Stimme verstehen wir die durch die Schwingungen der Stimmbänder hervorgebrachten und durch das Ansatzrohr hörbaren Kundgebungen des tierischen Seelenlebens. Stimme besitzen alle in der Luft atmenden Geschöpfe, Tiere wie Menschen, in verschiedenartigem Masse.“ (Merkel).

Der Mensch in seinen ersten Lebensäusserungen braucht die Stimme zu demselben Zweck wie das Tier — es schreit vor Schmerz, Angst, Hunger. Ja sogar später, wenn der Mensch der ersten Lebensstufe entwachsen ist, giebt er oft seinem Zorn, seinem Hass, seiner Freude, seiner Pein durch Schreien Ausdruck, woher die Bezeichnung kommt: er schreit oder gebärdet sich wie ein Tier.

Sobald der Mensch zu denken anfängt, genügt ihm die blosse Stimme nicht mehr als Mitteilungsmittel seiner Empfindungen, — er schafft mit Hilfe der Organe des Ansatzrohres eine Reihe verschiedenartiger Laute, welche nicht allein

Gefühle, sondern auch Gedanken zu bezeichnen vermögen: — aus der Stimme wird die Sprache.

„Die ewig wiederkehrende Arbeit des menschlichen Geistes, den artikulierenden Laut zum Ausdruck des Gedankens fähig zu machen, heisst Sprache" sagt W. v. Humboldt.

Wie es gekommen ist, dass der Mensch im Laufe der Jahrtausende die ihm, (gleich dem Tiere), angeborne Stimme allmählich in Laute zu formen vermochte, welche einzeln und verbunden das bilden, was wir Sprache nennen, gehört zu den merkwürdigsten, bis jetzt noch nicht gelösten Rätseln menschlicher Geistesthätigkeit. —

Aber auch das Festhalten dieser Sprache durch sichtbare Zeichen ist eine nicht minder bewunderungswürdige Geistesthat.

Sprache und Schrift sind die trennenden Merkmale zwischen Tier und Mensch. —

Wie der Mensch in der Ruhelosigkeit seines Wünschens und Wollens, seines Empfindens und Denkens, seines Thuns und Könnens dem ewig bewegten Meere gleicht, so gleichen auch Sprache und Schrift einem rastlos daherbrausenden Strome, der die verschiedenen Worte unserer Sprache wie kantige Steine mit sich führt, sie schleifend rundet, bis sie vergehen und durch neue ersetzt werden.

Die Fähigkeit, die Sprache durch neue Worte zu bereichern, ist wieder ein Beweis der rastlos schaffenden Geisteskraft. Versucht man für ein bestehendes, irgend einen Begriff, bezeichnendes Wort ein neues besseres zu finden — so erkennt man erst staunend wie schwer dies ist.

Darum sollen wir die bestehende Sprache lieben lernen — sie ist die Frucht Jahrtausende langer Geistesarbeit unserer Vorfahren — und diese Liebe wird uns Ausdauer verleihen,

in die Schönheiten unserer Sprache uns zu vertiefen — und durch tadellose Bildung der einzelnen Laute ihre Reinheit und ihren Adel zu wahren. —

Wir besitzen bekanntlich 26 Schriftzeichen für unsere Sprachlaute, die wir Buchstaben nennen.

Diese 26 Buchstaben sind aber sehr unvollkommene Bezeichnungen unserer Sprachlaute.

Wir haben z. B. für einen Laut drei, vier verschiedene Zeichen, **f**, **v**, **ph**, für Fahne, Vater, Phantasie — oder **x**, **chs**, **gs**, **cks**, für Max, Ochs, flugs, stracks.

Für verschiedene Laute haben wir nur ein Zeichen wie z. B. für sah und Hand, Wahn und wann, böse und Börse, elend und eng, ich und ach.

Für gewisse eingebürgerte Fremdwörter haben wir aber gar kein Zeichen wie z. B. für Genie, Regie, Loge, Journal.

Die gleiche Zeichenfolge bedingt nicht immer die gleiche Aussprache wie z. B. in Bee-re und be-er-digen, Bie-ne und Asi-en, Bar-bier und Spani-er, Stein und Last, Ste-phan und Kneip-haus.

Diese ungenügende Lautbezeichnung wirkt nachteilig auf die Lautbildung, erschwert die Rechtschreibung und die Ausbreitung unserer Sprache.

Die Jahrhunderte lange Uneinigkeit und Zersplitterung der deutschen Volksstämme, dann das Joch fremdländischer Herrschaft sind Ursache, dass unsere Sprache aus so verschiedenen Dialekten besteht und dass sie stärker wie jede andere Sprache mit Fremdwörtern durchsetzt ist.

Das Bewusstsein der Kraft des geeinigten deutschen Vaterlandes zeigt sich auch darin, dass die Fonetik, diese junge aufblühende Wissenschaft bemüht ist, eine Einigung, sowohl in der Lautbildung wie in der Lautbezeichnung zu erzielen.

Eine gleichmässige Aussprache aller Laute von allen Gebildeten wird aber trotzdem kaum erzielt werden, denn alle Sprachlaute sind dialektischen Schwankungen unterworfen.

Welchen Dialekt sollte man als den massgebendsten ansehen?

Jede dialektische Färbung ist eine durch langjährigen Gebrauch berechtigte Eigentümlichkeit, diese Eigentümlichkeit liegt im Volke, kennzeichnet ein Volk, ist das mit der Muttermilch eingesogene Ureigentümliche eines Volkes und wird vom Volke sorgfältig überwacht.

Darum wäre es auf das innigste zu bedauern, wenn dies Ureigentümliche durch eine gleichmässig ebnende Aussprache verdrängt würde.

Man war darum bemüht, die Bühnenaussprache, wie sie in der Tragödie hohen Styls gesprochen wird, als Muster deutscher Aussprache aufzustellen. Aber auch diese Bühnensprache ist nicht frei von dialektischen Färbungen.

Im Wiener Burgtheater spricht man anders als im Berliner Schauspielhaus, in Dresden anders als in Stuttgart, in München anders als in Frankfurt a/M.

Wer sollte auch über die Reinheit der Aussprache wachen, so lange wir keine staatlich geregelte Aussprache-Schule haben? Die Bühnenleiter? — Sie sind ja selbst dialektischen Schwankungen unterworfen.

Schwankungen in den offenen und geschlossenen Vokalen, in den stimmlosen Enge- und Verschlusslauten, und in der Aussprache der Fremd- und Lehn-Wörter werden darum nicht zu vermeiden sein.

Wie man aber von jedem Gebildeten beansprucht, dass er die Umgangsformen des Lebens beherrsche, so kann man auch verlangen, dass er bemüht sei, ein möglichst reines, formvollkommenes Deutsch zu sprechen.

Ob dann noch kleine dialektische Schwankungen hörbar bleiben, die oft die Eigenart des Sprechenden erst recht bezeichnen; ob diese oder jene Lautzeichen eingeführt werden, ob wir wieder zur alten Lateinschrift zurückgreifen oder bei unserer Frakturschrift bleiben sollen, ob die Schreibung der Dingwörter mit grossen Buchstaben vermieden, oder beibehalten werden soll, ist von nebensächlicher Bedeutung.

Grundbedingung wird immer bleiben, zu lehren, wie jeder Laut am reinsten und mühelosesten erzeugt wird, denn das ist für die Gesundheit des Sprechenden von der allergrössten Wichtigkeit, und hier lässt sich wirklich eine Einheitlichkeit erzielen, denn die Gesetze: für Wohllaut und Tragfähigkeit der Laute waren und bleiben in allen Zeiten die gleichen unveränderlichen.

Nur durch eine richtige Lautbildung von der Schule aus kann eine Einheitlichkeit in der Aussprache und dadurch auch in der Schrift erzielt werden.

Der erste Stimmbildungs-Unterricht nach der Methode „des anschauenden Schreib-Unterrichtes“, wie er gegenwärtig in unserer Schule gelehrt wird, ist ein mangelhafter und die Entwicklung der Stimme schädigender.

Haar- und Schattenstrich — herauf und herunter sind wohl sehr einfache Zeichen, sie bilden aber nicht die einfachsten Laute unserer Sprache. e und i mit denen zumeist das Alphabet unserer Fiebeln beginnt — wenn nicht gar a dieser schwierigste Laut, als der Anfangsbuchstabe genommen wird, sind zwei ganz getrennte, ganz verschiedene und ganz verschieden zu bildende Laute.

Wir haben gesehen, dass die Bildung aller unserer Laute abhängig ist:

von dem leichten und sicheren Gebrauch unserer Stimmbänder,
von der Form des Ansatzrohres
und von der Nasenhöhle.

Wir werden uns ferner überzeugen, dass jeder Laut an eine ganz bestimmte Form des Ansatzrohres gebunden ist, durch welche allein er die ihn bezeichnende Klang- oder Tonfarbe erhält.

Unter Klang oder Ton verstehen wir bekanntlich die in bestimmter Regelmässigkeit und in bestimmter Zahl wiederkehrenden hörbaren Schwingungen eines elastischen Körpers, Schwingungen ohne diesen beiden Eigenschaften nennt man Geräusche.

Unsere Sprechwerkzeuge besitzen die Eigenschaft, Töne und Geräusche zu erzeugen.

Töne werden nur durch Schwingungen der Stimmbänder erzeugt.

Die Geräusche können auf zwei Arten entstehen, entweder durch einen vollommenen (festen) oder einen unvollkommenen (schwachen) Verschluss mindestens zweier Sprechwerkzeuge.

In ersterem Falle werden die stimmlosen, explosiven, kurz dauernden, im zweiten Fall die stimmlosen lang dauernden Geräuschlaute gebildet.

Diese zwei verschiedenen Geräuschlaute können wieder mit einem kurz oder lang dauernden Stimmton verbunden, gebildet werden, und es entstehen die stimmhaften kurz, oder lang dauernden Geräuschlaute. Die Stimmbänder selbst können endlich, wie wir dies schon besprochen haben, entweder durch einen nicht starken aber gleichmässig und langdauernden Luftstrom in Schwingungen versetzt werden, wobei die Stellung der Stimmbänder eine genäherte (geschlossene)

sein muss; oder die Stimmbänder werden durch eine plötzlich ausströmende Luftwelle stark geöffnet, welche Thätigkeit mit einem plötzlichen Öffnen des Ansatzrohres verbunden ist, so-wie die geschlossene Haltung der Stimmbänder eine geschlossene Haltung des Ansatzrohres bedingt.

In ersterem Falle werden die geschlossenen langen, in letzterem die offenen kurzen Vokale gebildet.

Da aber bei der Bildung jedes Stimmlautes das ganze Ansatzrohr thätig sein muss, so versteht man unter Vokal- oder Toneinsatz im weiteren Sinne die richtige Haltung aller Organe vom Kehlkopf an bis zu den Mundlippen.

„Nun ist (wie Merkel sagt) der Kehlkopf kein isoliertes Instrument wie das Klavier; er ist beweglich und hängt mittelbar mit der ganzen übrigen Muskulatur des Körpers zusammen. Er leidet mit — wenn jene leiden. Körperliches und seelisches Unbehagen, Krankheit, Hunger, Schmerz, offenbaren sich sofort in mangelhafter Tongebung."

Von der Beweglichkeit des Kehlkopfes können wir uns deutlich überzeugen, wenn wir einen Finger auf den vorspringenden Teil des Schildknorpels legen, den wir den Adamsapfel nennen. Wir fühlen dann, dass der Kehlkopf beim Schlucken sehr stark in die Höhe geht, beim Gähnen aber und beim tiefen Atmen stark sinkt. Dies bezeichnet uns zugleich die Grenzen seiner Beweglichkeit, die bei Langhalsigen grösser, bei Kurzhalsigen kleiner ist.

Man kann sich auch überzeugen, dass der Kehlkopfbei der Bildung eines hohen Vokals, z. B. **i** — sich hebt, bei der Bildung eines tiefen Vokals, z. B. **u**, sich senkt.

Dies Heben und Senken geschieht unbewusst, durch Naturnotwendigkeit, ohne unsern Willen.

In welcher Ton- oder Stimmlage man auch die verschiedenen Stimmlaute bildet, immer wird sich der Kehlkopf bei den

hohen Vokalen heben, bei den tiefen senken; wenn auch nie so stark wie bei den vorerst angegebenen Beispielen, aber bewegen muss er sich. Ja, schon beim blossen Öffnen des Mundes sinkt der Kehlkopf; deshalb ist die Forderung mancher Lehrer, der Kehlkopf dürfe sich bei der Tongebung überhaupt nicht bewegen, eine unrichtige. Es handelt sich nur darum, zu wissen, wann und wie stark er sich bewegen darf, denn dass er sich bei der Bildung der verschiedenen Vokale bewegen muss, haben wir an diesen Beispielen gesehen.

Die Stelle, welche der Kehlkopf, wenn der Oberkörper aufrecht gehalten wird und der Kopf weder seitwärts noch rückwärts noch nach vorn gebeugt ist, bei ruhigem Atemholen einnimmt und in welcher er den Ton bildet, der in der Mitte seines Tonumfanges liegt, der also seinem natürlichen Mitteltone entspricht — nennen wir den phonischen Nullpunkt.

Der Spielraum, den der Kehlkopf nach oben und unten vom Nullpunkt durchlaufen kann, beträgt $1^1/_2$ bis 2 cm und oft noch mehr.

Von diesem Nullpunkt aus, also aus der Mittellage, muss die Ausbildung der Stimme beginnen.

Durch das Heben und Senken des Kehlkopfes wird das Ansatzrohr verkürzt oder verlängert, und das ist von grosser Wichtigkeit für die Tonfarbe.

Für die freie, ungehinderte Beweglichkeit des Kehlkopfes ist es auch notwendig, dass er durch kein Kleidungsstück gehemmt, und dass seine Widerstandsfähigkeit frühzeitig durch Abhärtung — kaltes Waschen und Unbedecktheit bei jeder Temperatur, — erhöht werde.

Die Bildung eines Tones geschieht nun in der Weise, dass sowohl die Stimmbänder selbst, wie auch die sie be-

wegende Luft in Schwingungen versetzt werden, die sich wieder in dem Rachen- und Mundraum verschiedenartig ändern

Der Stimmton ist also ein durch das Zusammenwirken der Schwingungen der Stimmbänder und der Luft im Ansatzrohr erzeugter Ton und unterscheidet sich wesentlich von dem Sprachton, der ausser dem Stimmton auch alle Laute umfasst, die ohne Stimme gebildet werden, also alle stimmlosen Konsonanten.

Da der Kehlkopf mit der Muskulatur des Körpers zusammenhängt, so teilen sich die Schwingungen der Stimmbänder den Knorpeln des Kehlkopfes mit und versetzen diese in Mitschwingungen — wie jedes Saiten-Instrument seine schwingungsfähige Umgebung.

Diese Schwingungen pflanzen sich aufwärts durch das Ansatzrohr und abwärts durch die Luftröhre fort, und es geraten nicht nur die Knorpeln des Kehlkopfes, sondern auch der Hals und der Brustkorb, soweit sie schwingungsfähig sind, in Mitschwingungen, was wir beim sogenannten Brustton deutlich beobachten können.

Merkel sagt:

„Damit nun die den Ton bildende Luftwelle mit gehörigem Erfolg wirken kann, muss der Kehlkopf, der, wie wir gesehen haben, beweglich ist, feststehen, um der angreifenden Luftwelle Stand zu halten; sonst würde er, bei der Dehnbarkeit der Luftröhre, dem von unten kommenden Drucke nachgeben, in die Höhe gehen und die beabsichtigte Wirkung der Tonbildung würde abgeschwächt werden.“

Dieses unbewusste Feststellen des Kehlkopfes muss aber immer so sein, dass er bei hohen Tönen sich trotzdem etwas heben, bei tiefen sich etwas senken kann. Dieses Heben und Senken bei fixierter Stellung des Kehlkopfes ist wieder je nach

der Grösse des Kehlkopfes bei jedem Menschen verschieden und beträgt im Maximum 1 cm Spielraum.

„Mit absolut unbeweglichem Kehlkopf hohe und tiefe Töne zu bilden, ist unmöglich.“ Diese Fixierung oder Stellung des Kehlkopfes ist automatisch mit den Atemmuskeln verbunden — ebenso wie die Stellung der Stimmbänder.

Die erste Thätigkeit der Tonbildung, nachdem der Kehlkopf fixiert ist, besteht nun darin, dass durch Schliessung der Stimmbänder die unter denselben verdichtete Luft auf die Stimmbänder einen Druck oder Stoss ausübt, sie auseinanderdehnt und in Schwingungen versetzt.

Von der Natur ist es sehr weise eingerichtet, dass, je mehr ein Ton verstärkt werden soll, desto mehr muss sich die dazu verwendete Luftmasse verdichten, was gleichzeitig eine grössere mit mehr Muskelkraft erzeugte Spannung der Stimmbänder hervorbringt. Oder mit anderen Worten:

Stimmbandspannung und Stärke des Luftstroms stehen in geradem Verhältnis zu einander.

Also auch hier ist das richtige Atmen — wie überall in der Lautbildung die treibende Kraft.

Die bei vielen Rednern und Sängern auftretende Ermüdung oder Heiserkeit ist immer eine Folge schlechter Atemnehmung, wenn nicht eine seelische Aufregung also eine übertriebene Nervenspannung den richtigen Einsatz und die gleichmässige Atemgebung erschwert oder gar hindert.

Wie viele Redner und oft gerade diejenigen, die es am gewissenhaftesten mit ihrer Kunst meinen, haben unter dieser Aufregung so stark zu leiden, dass die ersten Worte unter dieser unbestimmten und tremolierenden Tongebung nur höchst unvollkommen zum gewünschten Ausdruck gelangen. Über diesen Fehler hilft nur das gründlichste Memorieren, so dass man gleichsam ohne Besinnen die ersten Worte zu sprechen

vermag, bis man allmählich die Herrschaft über sich selbst gewinnt. —

Ob man die einzelnen Sprachlaute nach der Thätigkeit der Sprechwerkzeuge, oder nach dem Ort ihrer Bildung im Ansatzrohre, oder nach ihrer Klangfarbe bezeichnet, ist nebensächlich, die Hauptfrage wird immer sein: wie bildet man die leichtesten Sprechlaute am leichtesten und besten, und wie baut man auf diesen Lauten die anderen Laute am leichtesten auf. Diese Frage findet einzig und allein ihre Beantwortung, in der genauen Befolgung der drei oben angeführten Stimmbildungs-Gesetze; **möglichste Geschmeidigkeit der andauernd beweglichen Sprechwerkzeuge, richtiges Atmen und Vermeidung jeder Nervenspannung während der Lautbildung.**

Bei der fonetischen Bezeichnung unserer Sprachlaute folge ich mit wenigen Ausnahmen teils der von Siebs herausgegebenen Bühnensprache, teils der Vietorschen Zeichenschrift die eine Verschmelzung des Passy-Vietorschen Zeichen-Systems ist.

1.

Die stimmlosen Verschlusslaute
p, t, k.

Die grösstmöglichste Geschmeidigkeit der drei ausdauernd beweglichen Sprechwerkzeuge wird am leichtesten durch die möglichst explosive Bildung dieser drei stimmlosen Verschlusslaute erzielt.

Nur wenn ein Konsonant explosiv gebildet wird, ertönt er am reinsten und erlangt die grösste Tragfähigkeit, wie sich Jedermann überzeugen kann.

Laut-Reinheit und Laut-Tragfähigkeit (d. h. Deutlichkeit) sind aber die Grundbedingungen bei der Bildung jedes Lautes.

Durch das explosive Bilden allein werden die Sprechwerkzeuge so geschmeidig gemacht, wie sie dies sein müssen, wenn man schnell, bestimmt und deutlich sprechen soll.

Das explosive Bilden eines Lautes ist nur durch eine plötzlich ausgestossene Luftwelle, also durch ein plötzliches Heben des Zwerchfelles möglich. Das Erlernen dieses plötzlichen Ausatmens aber — wie wir bei der Kunst des Atmens gesehen haben, ist unerlässlich zur richtigen Lautbildung.

Wohl lassen sich diese drei Laute wie alle Laute unserer

Sprache auch gehaucht bilden, wie die „Deutsche Bühnen-Aussprache“ (S. 35) dies verlangt. Es ist aber vorher schon bewiesen worden, wie schädlich eine solche Aussprache ist. Wir müssen bei jedem Laut diejenige Bildung allein befolgen, die am allerbesten den oben angeführten drei Stimmbildungsgesetzen entspricht.

Darum ist in der Kunst der Rede die möglichst explosive Bildung dieser drei Laute zu erstreben.

Explosiv kann ein Laut nur gebildet werden, wenn mindestens zwei Sprachwerkzeuge einen festen, sich plötzlich lösenden Verschluss bilden.

Der Lippen-Verschlusslaut „p“ wird am reinsten und tragfähigsten gebildet; wenn die an den Zähnen in ihrer natürlichen Lage anliegenden geschlossenen Lippen, durch das plötzliche Sinken des Unterkinns geöffnet werden.

Bei der explosiven Bildung dieses Stammkonsonanten ist aber jede unnütze und unschöne Kraftvergeudung dadurch zu vermeiden, dass man weder den Wangenraum aufbläht, noch dass die Lippen nach vorne gestreckt werden. Für dicke, wulstige und ungeschmeidige Lippen ist gerade die häufige explosive Bildung dieses Lautes mit einem Atem eine vorzügliche Übung.

Versucht man die Bildung dieses Lautes mit vorgestreckten Lippen und aufgeblasenen Backen (wie das noch oft in unseren Schulen gelehrt wird), so kann man erstens das p gar nicht so explosiv bilden wie auf die vorher angegebenen Art, weil bei dieser Bildung eine Unmasse von Kraft vergeudet wird, die unverbraucht dem gebildeten Laute nachströmt, statt ihn zu tragen, zweitens wird die Geschmeidigkeit der Lippen nicht gefördert.

Dieselbe Beobachtung, die wir hier bei der falschen Bil-

dung dieses wichtigen Lippen-Verschlusslautes machen, wiederholt sich naturgemäss bei allen unrichtig gebildeten Lauten.

Der zweite stärkste Verschlusslaut unserer Sprache ist das „t".

Die Zungenspitze und die obere Zahnreihe bilden hier den Verschluss bei breiter aber ganz leicht geöffneter Mundstellung.

Die Lippen liegen leicht und ruhig an den beiden Zahnreihen so an, dass nur der obere und untere Rand der Schneidezähne sichtbar ist.

Zur richtigen und schönen Bildung jedes Lautes ist aber eine richtige und schöne Mundstellung nötig. Hier an diesem Laut lernen wir gleich diejenige Mundstellung kennen, welche eine der wichtigsten in der Lautbildung ist und die breite Mundstellung genannt wird.

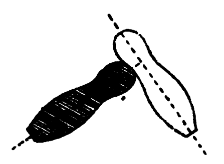
Es versteht sich von selbst, dass der Gesichtsausdruck dadurch nicht verzerrt erscheinen darf — wie man das leider oft sieht — und dass die Kopfhaltung weder zu sehr nach rückwärts, noch zu weit nach vorne oder zur Seite gebeugt sein darf, weil dadurch der Kehlkopf in seiner Stellung beengt wird, und weil eine unnötige Muskel- und Nervenspannung entsteht, die wieder nachteilig auf die Schwingungen der Stimmbänder wirkt.

Die Haltung des Kopfes ist aber wesentlich von der Haltung des ganzen Körpers bedingt.

Wir haben also gleich bei diesem Laut, wie überhaupt später bei allen anderen Lauten immer auf eine richtige Haltung des Körpers zu achten.

Kopf, Schulter, Arme, Brust, Unterleib, Füsse verweilen in einfach ungezwungener Haltung, und dazu eignet sich die

am besten die Figur 1 S. 50 angegebene Grundstellung. Der Körper ruht auf dem festaufstehenden rechten Fusse, und dieser bildet mit dem anschliessenden linken Fuss einen Winkel von ungefähr 90°.



Diese Stellung ist auch für den starken Gebrauch des Zwerchfelles die allerzusagendste. Auch kann man am leichtesten aus dieser Stellung in jede andere übergehen.

Wird durch das plötzliche Senken des Unterkinns der Zungenverschluss geöffnet, indem die Zungenspitze zurückschnellt, so ertönt das **t**, und zwar um so reiner, je elastischer die Zungenspitze ist. Unelastische oder träge Zungen bilden immer neben dem **t** noch ein **s** oder **sch.**

Für die tragfähige Bildung des **t** ist die breite Mundstellung von wesentlicher Bedeutung, wie man sich leicht überzeugen kann.

Bildet man ein „t" mit breiter Mundstellung, und geht allmählich aus der breiten in die runde Mundstellung über, so wird man sofort hören, wie das **t** an Resonanz und Tragfähigkeit verliert.

Für die Elasticität der Zungenspitze und des Zungenrückens ist es eine ganz vorzügliche Übung, wenn mann sich bemüht, verschiedene „t" vom harten Gaumen angefangen, bis nach rückwärts zum weichen Gaumen zu bilden, denn die Bildung aller dieser Laute beruht nur darauf, dass die fest anliegende Zungenspitze plötzlich a b z u s c h n e l l e n v e r m a g, je schneller dies geschieht desto reiner wird der Laut.

Je weiter rückwärts am harten Gaumen das t gebildet wird, desto konkaver muss sich die Zunge wölben, und desto spitzer muss sie werden, um mit dem harten Gaumen einen Verschluss zu bilden. Besitzt die Zunge nicht Elasticität genug, um sich vom harten Gaumen schnell loszulösen — so strömt die nicht tönende Luft zu beiden Seiten der Zungenränder aus und bildet einen verkrüppelten ts- tch- oder tsch-Laut. —

Stemmt man die Zungenspitze in der vorhin beschriebenen breiten Mundstellung an die Wurzel der unteren Schneidezähne, so dass der nach oben gewölbte Zungenrücken sich an den harten Gaumen fest anschliesst, und senkt man plötzlich das Unterkinn, so ertönt, indem die in den Lungen verdichtete Luft plötzlich ausströmt, der harte Zungen-Gaumen-Verschlusslaut

k.

Durch keinen anderen Laut wird der, bei so vielen ungelenken Zungenrücken so sehr zur Beweglichkeit gewungen wie in der richtigen, schönen und schnellen Bildung dieses Lautes. Zu vermeiden ist aber bei seiner Bildung das sichtbare schädliche Anschwellen der Halsmuskeln.

Für die Geschmeidigkeit des Zungenrückens ist es eine gute Übung, wenn man versucht vorne von dem harten Gaumen an, bis nach rückwärts zum weichen Gaumen hin verschiedene **k** zu bilden. Man wird sich überzeugen, je weiter vorne im Ansatzrohr ein **k** gebildet wird, eine desto hellere Klangfarbe besitzt es — und eine desto grössere Tragfähigkeit. Wir können das deutlich in der Lautverbindung von:

ik, ak, uk hören.

Da wir die Schriftzeichen **k, ck, ch, g, c, cc, cq, cg** und **q** in gewissen Lautverbindungen immer wie **k** sprechen, so gilt als fonetisches Zeichen für alle diese **k** Laute

„k".

Backe, keck, Vincke, Chemnitz, Chlodwig, Chaos, Charakter, Chlor, Chor, Christ, Chronik, Chur, Cholera, Cherubim, Christian, Melancholie, Orchester.

Qual, Quell, quacken, bequem, Äquator —

Cognac, Flacon, Accusativ, Acquisition —

flugs, Augsburg, Grog, Humbug. —

2.

Die stimmhaften Verschlusslaute
b, d, g.

Aus den drei stimmlosen Verschlusslauten **p, t, k** werden die drei stimmhaften Verschlusslaute: **b, d, g** gebildet.

Die Stimmbänder werden bei allen drei Lauten zwar plötzlich, aber mit so geringer Kraft in Schwingungen versetzt, ihre Schwingungsdauer ist ferner eine so kurze, dass eine Anstrengung oder Ermüdung derselben nicht eintreten kann. Auch die schwächsten durch schlechstes Sprechen verdorbenen und heiseren Stimmen vermögen diese Laute rein zu bilden, — wie ich mich oft überzeugen konnte — wenn nur die Lippen, die Zungenspitze, der Zungenrücken und das Unterkinn Elasticität genug durch die Bildung der vorhergegangenen drei Laute erlangt haben. Die Bildung dieser explosiven Stimmlaute ist wieder eine gute Übung für das plötzliche Heben und Senken des Zwerchfells.

Je weicher und leichter sich die Lippen in der Grundstellung von **p** schliessen und je plötzlicher sie die jetzt tönende Luftwelle ausströmen lassen desto reiner erklingt das

b.

Von der Haltung und der grösseren oder geringeren Fähigkeit, die leicht aufeinander liegenden Lippen blitzschnell

zu öffnen, wird es abhängen, ob dem Laute **b** ein kaum, oder stark hörbarer Vokal nachklingt.

Es wird aber auch den geschmeidigsten Lippen nicht gelingen, diesen Explosivlaut so tadellos zu bilden, dass ein reines, ohne Beiklang jedes Vokals tönendes **b** entstände. Ein ganz kleines, kaum hörbares **ö** oder **ä** wird immer nachklingen. Die reine Bildung der explosiven Konsonanten muss aber trotzdem angestrebt werden, weil dies Bestreben allein den wichtigsten Konsonantenbildnern, den Lippen und der Zunge, die grösste Geschmeidigkeit verleiht.

Bei **b** öffnen sich die Lippen blitzschnell nach oben und unten , bei **p** aber etwas nach vorne.

In der weichen fränkischen und sächsischen Mundart beruht die so häufige Verwechslung dieser beiden Laute nur auf dem falschen und ungeschulten Gebrauch der Lippen z. B.:

„baba" statt „papa". —

Legt man die Zungenspitze in der Mundstellung von **t** ganz leicht an den Rand der oberen Schneidezähne und lässt man die tönende Luftwelle durch das plötzliche Herunterschnellen der Zungenspitze ausströmen, so ertönt der Laut

d.

Aus der Mund- und Zungenstellung von **k** entsteht durch Verschluss des Zungenrückens mit dem weichen Gaumen indem die tönende Luft diesen Verschluss plötzlich durchbricht der kaum hörbare Zungen-Gaumenlaut

g.

Seiner Bildung geht jedesmal ein „Girren" wie das der Tauben voran und der Hals ist gebläht.

Auch bei der geschicktesten und schnellsten Bildung wird es nicht gelingen, diesen Laut hörbar rein — für sich allein klingend — zu gestalten. Nur im Anlaut und vor einem Vokal gewinnt er Farbe und Leben — auslautend wird er sehr verschieden gebildet bald als **k**, als **ch**, **j** und hier in Frankfurt als **sch**.

Weg und König = Wesch, Kenisch.

Der Bildung dieser drei stimmhaften Verschlusslaute und ebenso dem stimmhaften Dauerlaute **s** geht jedesmal die Bildung eines Blählautes voran der — nach Brücke — dadurch entsteht, dass die tönende Luft in den Blindsack den die Mundhöhle bildet getrieben wird. Wir können auch ganz deutlich fühlen dass der Bildung dieser drei Laute ein leichtes Anschwellen des Halses vorausgeht. Dieses Anschwellen wird durch die in den Blindsack getriebene tönende Luftwelle verursacht.

Bei der Bildung dieser Laute ist also ein leichtes Anschwellen des Halses durch die Natur dieser Laute bedingt. Wehe aber dem Redner oder Sänger, dem bei der Bildung der anderen Laute der Hals anschwillt — dies ist das sicherste Zeichen einer übermässigen und schädlichen Kraftvergeudung.

Die Blählaute die nur im Anlaut gebildet werden können — weil zu ihrer Bildung auslautend keine Zeit bleibt, sind Ursache, dass wir das auslautende **b** und **d** wie **p** und **t** bilden.

grab, reb, leb, gib. = grap, rep, leb, gep

band, rad, fand, = bant. rat, fant.

3.

Die stimmlosen Enge- oder Reibelaute

f (v, ph), s, sch, ch, h.

Alle diese Laute werden durch einen unvollkommenen Verschluss, zweier Sprechwerkzeuge durch eine Enge gebildet, durch welche die nicht tönende Luft hindurchströmend, je nach der Gestalt dieser Enge verschiedene Geräusche erzeugt, die wir mit den oben angeführten Buchstaben benennen.

Der wesentliche Unterschied zwischen den stimmlosen Verschluss- und den stimmlosen Engelauten ist der: dass bei jenen der Verschluss durch eine plötzlich ausgestossene Luftwelle aufgehoben wird, während bei diesen eine gleichmässig andauernde Luftwelle die Form der Enge nicht verändert.

Diese Engelaute kann man also mit Recht auch stimmlose Dauerlaute nennen.

Obwohl man diese Laute auch mit einem plötzlich ausgestossenen Luftstrom bilden kann, so ist doch auf die möglichst lang dauernde Bildung dieser Laute zu achten, weil nur dadurch das Zwerchfell jene Spannkraft erhält, um sich gleichmässig langsam heben zu können.

Die Bildung aller Sprechlaute beruht ja gerade neben der jeweiligen Form des Ansatzrohres auf dieser zweifachen Art des Ausatmens.

Da bei diesen stimmlosen Engelauten die empfindlichen Stimmbänder gar nicht angestrengt werden, eignet sich ihre Bildung vorzüglich zum Erlernen des langsamen Ausatmens.

Legt man, aus der Mundstellung von t, den Rand der Unterlippe ganz leicht an den Rand der oberen Schneidezähne an — wobei die Oberlippe etwas gehoben werden muss, damit dieser Rand sichtbar werde, und lässt man in dieser Haltung des Ansatzrohres die nicht tönende Luft ausströmen, so entsteht der stimmlose Lippen-Zahnlaut

f.

Auch dieser Reibe-Laut kann verschiedenartig gebildet werden: „durch Vorstrecken beider Lippen wie beim Pfeifen, oder indem der Rand der Oberlippe sich leicht an den Rand der unteren Schneidezähne anlegt. Abgesehen aber davon, dass diese beiden Bildungsarten unschön sind, ist auch die Resonanz und Tragfähigkeit des so gebildeten **f** eine weit geringere als nach der oben angegebenen Bildungsart.

Da die vier Lautzeichen **f**, **v**, **ph** in verschiedenen Lautverbindungen immer wie **f** gesprochen werden, so gebrauchen wir zu deren Bezeichnung das eine Zeichen „**f**“.

Wir sprechen ja auch z. B.

Feind, Frevel, Vater, Vers, Vogt, Epheu, Philosophie, Emphase. —

Vilbel, Villingen, Villach, Vischer, Voss, Vöslau. —

Sklav, brav, Nerv — überall wie **f**, aber Sklave, brave, Nerven wie **w**.

Hält man in der Mundstellung von **t** die Zungenspitze schwebend dicht hinter der leicht geöffneten Zahnreihe, so dass die beiden Zahnreihen und die Zungenspitze eine Enge

bilden — so erzeugt die durch diese Enge strömende stimmlose Luft den schärfsten und tragfähigsten Reibelaut unserer Sprache, das stimmlose

s.

Die grosse Tragfähigkeit dieses Lautes, den wir instinktiv bilden, wenn wir in einem Gewirr von Stimmen uns Ruhe verschaffen wollen, erklärt sich durch die ausserordentliche Resonanz der beiden Zahnreihen.

Diese Resonanz verliert sich sofort, wenn trotz unveränderter Zungenspitzenhaltung die beiden Lippen nach vorne gespitzt werden; oder wenn bei unveränderter Lippenhaltung die Zungenspitze sich gegen den harten Gaumen hebt.

Dicken, langen und wenig elastischen Zungen macht die reine Bildung der s-Laute grosse Schwierigkeiten.

Das Lispeln und Anstossen ist nur eine Folge der mangelhaften Bildung dieser Laute, weil die Zungenspitze nicht die Fähigkeit hat, frei im Munde schwebend hinter der leicht geöffneten Zahnreihe zu liegen. Die Zunge muss dazu elastisch gemacht werden. Als das erprobteste Mittel ist die Übung mit dem Korkstopfen zu empfehlen.

Man nehme einen Korkstopfen von ungefähr 3 cm Höhe auf 1—1½ cm Durchmesser, und lege diesen Korken mit der einen Fläche auf den Zungenrücken auf, mit der andern aber stemme man ihn durch Heben des Unterkinns etwas nach vorne in schiefer Stellung gegen den harten Gaumen. Dadurch wird der Zungenrücken zurückgedrückt. — Versucht nun die Zungenspitze die Laute **t, sch, ch** und s zu bilden, so wird ihr das im Anfang sehr schwer werden, trotzdem ist es die einzige Übung, um eine schwere Zunge geschmeidig zu machen.

Manche Bühnenkünstler pflegen diese Übung mit dem

Korkstopfen unausgesetzt, um ihrer Zunge das Lispeln abzugewöhnen.

So suchte der berühmte Seydelmann, der bekanntlich lispelte, mit dem Korkstopfen die Widerspenstigkeit seiner Zunge zu zähmen. Auch des Demosthenes Sprechübungen mit kleinen Kieseln im Munde beruhten auf derselben Methode.

Da die Zeichen **s**, **ss**, **sz** gleichlautend ausgesprochen werden, so ist das fonetische Zeichen für diese Laute

„s".

Aus der Form des Ansatzrohres von „s" entsteht, wenn sich der Zungenrücken gegen den harten Gaumen hebt, wobei naturgemäss die Zungenspitze weniger dicht hinter den leicht geöffneten Zahnreihen schweben bleibt — und die stimmlose Luft nun über und zu beiden Seiten der Zunge zwischen den Zahnreihen ausströmt — der stimmlose Reibe-Geräuschlaut

sch,

den wir fonetisch mit einem Buchstaben bezeichnen, mit

„ſ".

Auch die Resonanz dieses Lautes ist am stärksten bei breiter **(t)** Mundstellung. Bildet man diesen Laut mit stark vorgestreckten Lippen, wie das oft geschieht, so nimmt die Resonanz und Tragfähigkeit dieses Lautes je nach dem Grade der vorgestreckten Lippen ab.

Aus der Mund- und Zungenstellung von **k** entsteht, wenn der Zungenrücken keinen festen Verschluss mit dem Gaumen bildet, der stimmlose Gaumen-Zungenrücken-Reibelaut

ch,

dessen Klangfarbe ganz verschiedenartig ist, je nachdem er vorne am harten, oder rückwärts am weichen Gaumen gebildet wird, wie wir das ja deutlich in der Verbindung des **ch** in: ich, ech, ach, och uch, auch, hören können.

Den vorderen Gaumenlaut **ch** bezeichnen wir darum mit

ç

und nennen ihn den ich-Laut, den hinteren Gaumenlaut bezeichnen wir mit

x

und nennen ihn den ach-Laut.

Beide Laute, besonders aber der x-Laut, besitzen eine ganz geringe Resonanz, darum ist zu ihrer Bildung immer eine grosse Kraft und eine ganz bestimmte Artikulation erforderlich, wie z. B.

ich bitt dich nicht,
sprich mich nicht an
Hauch, Schlauch, Bauch, Buch
doch, ach, sprach.

Mangelnde Artikulation d. h. unbestimmtes Abschliessen der Silben ist Ursache, dass diese ç- und x-Laute entweder gar nicht oder wie hier in Frankfurt als

ʃ gesprochen werden.

Der Reibelaut **h**, der durch Reibung der ausgeatmeten Luft an den verschiedensten Stellen des Ansatzrohres gebildet werden kann, ist einer der am leichtesten zu bildenden Laute.

Man kann aber auch bei diesem Laute, der die allergeringste Tragfähigkeit besitzt — beobachten, dass je weiter vorne im Ansatrohre er gebildet wird, deso tragfähiger wird er. Auch bei seiner Bildung ist das zwecklose Ausströmen der Überluft zu vermeiden. Das geschieht am besten, wenn

man diesen Laut mit einem plötzlich ausgestossenen Luftstrom bei vollkommen ruhiger Lage der Zunge bildet.

h wird nur vor den Vokalen gesprochen.

hart, Ge-halt, A-horn, Al-ko-hol, U-hu, halt, hob, Han-ni-bal, Je-ho-va, Jo-han-nes,

in allen anderen Fällen ist das **h** der Schreibung als nicht vorhanden zu betrachten, wir sprechen also

sehen wie zē-ən
ruhig „ rū-iç
Ehe „ E-ə
Wehe „ Vē-ə [1]).

[1]) Deutsche Bühnenaussprache.

4.

Die stimmhaften Dauerlaute:

m, n, ng, w, stimmhaftes s und sch; l, j, r und ihre Bedeutung für die Bildung der Vokale.

An den stimmlosen Engelauten hatten wir Gelegenheit das langsame gleichmässige tonlose Ausatmen zu üben.

Die Bildung aller stimmhaften Dauerlaute beruht ebenfalls auf der Thätigkeit des langsamen gleichmässigen Ausatmens aber mit tönender Luftwelle.

Die Spannung der Stimmbänder aber ist eine von unserem Willen unabängige — sie ist ganz und gar automatisch abhängig von der Menge und Dichtigkeit der eingeatmeten Luft und von der Nervenspannung welche die in uns geweckten Vorstellungen und Empfindungen erzeugen.

Diese tausendfältigen Vorstellungen und Empfindungen verleihen zwar dem zu sprechenden Worte die tausendfältigen Tonfarben die wir mit dem Namen: Leben, Seele-Ausdruck bezeichnen, sie rauben aber auch, wenn sie zu stark auftreten, den schwingenden Stimmbändern den Wohlklang, die Reinheit des Tones, sie machen die Stimme heiser, kratzig, rauh. Darum sagt ja auch der Volksmund mit Recht: „die Aufregung raubt ihm die Stimme.“

Ebenso wie der Geiger durch den Strich seines Bogens den gespannten Seiten seines toten Instrumentes Leben und

Seele entlockt, geradeso muss jeder Stimmbildner die richtige Atemgebung erlernen, um das lebendige Instrument seiner Stimmbänder in rein tönende ausdrucksvolle Schwingungen zu versetzen. Der ruhig, sichere und leichte Bogenstrich kann aber ebensowenig wie die leichte ruhige und sichere Atemgebung ausgeführt werden, wenn der Geiger oder Stimmbildner aufgeregt ist, oder wenn das hörende Empfinden mangelhaft entwickelt ist.

Darum ist das erste was bei jeder Stimmbildungsübung vermieden werden muss — die Aufregung. — Sie äussert sich in einer gewaltsamen Muskelspannung, in dem stieren Blick, den gespreizten Fingern, in der gewaltsamen Körperhaltung, die alle rückwirkend die Haltung der Stimmbänder beeinflussen. Das hörende Empfinden kann nur durch die reine Bildung der einzelnen Laute allmählich geschärft werden.

Bei allen durch schlechtes Sprechen krank gewordenen Stimmen konnte ich beobachten, dass entweder schlechtes Atmen oder gewaltsame Nervenspannung oder zumeist beide vereint die Ursachen der Stimmerkrankung waren.

Diese Ursachen zu erforschen und zu verhüten muss die erste Aufgabe jedes Stimmlehrers sein.

Auf die reine Bildung der stimmhaften Dauerlaute kann nicht Sorgfalt genug verwendet werden — weil aus ihrer Bildung die schwere Bildung aller Vokale sich leicht und mühelos entwickelt.

Wir beginnen mit dem leichtesten Laut, mit dem

m.

Dieser Laut entsteht: wenn bei leicht geschlossenen Lippen, die sich leicht an die nicht fest geschlossenen Zähne anlegen, bei vollkommen ruhiger Lage der Zunge, die schwingende Luft durch die Nase ausströmt. So wie die Zähne fest geschlossen sind, wird

sofort ein Druck auf die empfindlichen Halsmuskeln und durch sie auch auf die Haltung der Stimmbänder ausgeübt.

Jede gewaltsame Bildung des Ansatzrohres muss aber bei diesem sowie bei allen anderen Lauten vermieden werden.

Die durch die Schwingungen der Stimmbänder tönende Luftwelle muss, um durch die Choanen ausströmen zu können —, den Rachen- oder Schlundraum durchlaufen. Da aber die Luft in jedem freien Raume sich auszudehnen das Bestreben hat, so wird ein Teil dieser schwingenden Luft von dem Schlundraum, nach dem Mundraum und von hier nach dem Lippenraum dringen, da die Luft hier wegen der geschlossenen Lippen nicht entweichen kann, so bricht sie sich an ihnen, prallt an die Zahnreihen zurück und verursacht ein leichtes Vibrieren des inneren Lippenrandes, weclhes sich in einem leichten Kitzeln äussert und gleichzeitig eine leichte Zahn-Resonanz weckt.

Ist der Laut richtig gebildet, so muss er bei der geringsten schwingenden Luftwelle in der Nase klingen und der innere Lippenrand muss leicht vibrieren.

Nun sollte man meinen, dass es sehr leicht sei, diesen Laut rein und frei zu bilden.

Ich habe mich aber überzeugt, dass von 26 Stimmkranken kein einziger, und von sehr vielen Stimmgesunden nur sehr wenige diesen Laut gleich anfangs richtig bilden konnten, fast immer wird er mit einer zu grossen Kraftanstrengung — oder um bei dem vorher angezogenen Vergleich mit dem Geiger zu bleiben — mit einem zu starken Bogenstriche gebildet. Dadurch kann nur ein ganz kleiner Teil der schwingenden Luftwelle durch die Nase ausströmen, der weit grössere bleibt im Halse stecken, er sackt sich, treibt den Hals auf, und erzeugt früher oder später Halsschmerzen.

Je mehr sich der Schüler *bemüht*, diesen Laut richtig zu bilden, um so mehr Kraft verwendet er und um so schlechter klingt der Laut, weil dann neben der gewaltsamen Atemgebung auch noch eine gewaltsame Nervenspannung eintritt und die leichte Schwingungsreinheit der Stimmbänder doppelt gehemmt wird.

Freilich wird es bei jedem Schüler wesentlich von der Schärfe seines Gehörs abhängen, ob er den ihm richtig vorgesprochenen Laut schneller oder langsamer — richtig nachbilden lernt.

Aber das Gehör ist nicht nur bei fast allen Stimmkranken sondern auch bei vielen Gesunden durch schlechtes Sprechen meist so mangelhaft entwickelt, dass es zum richtigen Hören erzogen werden muss.

Versucht man aber jede Nervenspannung dadurch zu vermeiden, dass man den Schüler zwingt, nicht an den zu bildenden Laut, sondern an etwas Angenehmes, Liebes, Freundliches zu denken, z. B. mit Bezug auf den hier zu bildenden Laut **m** *an seine „Mama“:*

Sofort kann man beobachten, dass nach dem S. 70 beschriebenen Gesetz der Nervenausspannung der Laut **m** mit weit geringerer Kraft, mit weichem Stimmeinsatz und darum auch mit mehr Klangreinheit gebildet wird.

Diese erste reine Klangbildung, die der Stimmkranke — seit langer Zeit zum ersten Mal zu seinem freudigen Erstaunen hört, dauert so lange an, als die durch den Lehrer in dem Schüler, oder später durch den Schüler selbst geweckte freudige Stimmung anhält.

Mit dem Augenblick, wo dieses angenehme Empfinden aufhört — verfällt der Schüler sofort wieder in seine alte, schlechte Gewohnheit falscher

Atemgebung und gezwungener Nervenspannung, und die Reinheit des Lautes verschwindet.

Freilich darf man von einem Stimmkranken nicht erwarten, dass er gleich anfangs für alle Zeiten einen gleichmässig reinen Stimmlaut zu bilden vermag, denn was man viele Jahre schlecht geübt hat, lässt sich nicht in wenigen Stunden beseitigen.

Zufrieden muss man sein, wenn dieser Stimmlaut nur auf einige Sekunden rein klingt — und der Schüler sich an der lange vermissten Lautreinheit seines eigenen Tones, wenn auch nur auf Augenblicke erfreuen kann.

Da ferner bei jedem Stimmkranken die Stimmbänder durch schlechte oder übertriebene Atemgebung überangestrengt waren, so muss man diese Überanstrengung dadurch zu vermeiden suchen, dass man den Schüler veranlasst, in der ihm suggerierten freudigen Stimmung den betreffenden Laut mit der geringsten Kraft, summend zu bilden und zwar so lange als der Atem ausreicht. Dann nehme er schnell durch die Nase neuen Atem — ohne die Stimmung zu unterbrechen — und versuche die Bildung von neuem.

Um dem Schüler zum Bewusstsein zu bringen, dass keine gewaltsame Nerven- oder Muskelspannung stattfinden darf, veranlasse man ihn, bei der ungezwungensten Körperhaltung, wie sie S. 88 beschrieben ist, den Kopf leicht zu kreisen, von rechts nach links und von links nach rechts, und dabei immer das **m** zu summen. Geschieht das leicht und ohne Anstrengung, so wird das **m** an seiner Stimmreinheit nichts verlieren.

Das **m** wird anfangs immer nur auf Augenblicke rein summend gebildet werden können, weil durch die altgewohnte übermässige Atemgebung auch die gleichmässige Ausdauer des Atems nicht geschult ist. Darum bilde man das **m** in ganz kurzen Intervallen, so lange die Kraft des Atems dies er-

laubt, so rein wie möglich; bald wird man sich überzeugen, wie schnell der Atem an Ausdauer gewinnt, d. h. wie sehr man durch das allmähliche Heben des Zwerchfelles die Dauer des Atems zu vergrössern vermag.

Jede Stimme, selbst die allerverdorbenste, kann schon nach wenigen Übungen diesen Laut summend wenn auch nur auf Augenblicke rein bilden.

Ich habe absichtlich so ausführlich und so lange bei diesem ersten stimmhaften Laut verweilt, weil vor seiner reinen Bildung die reine Bildung aller andern Stimmlaute abhängt.

Öffnet man den Mund ganz leicht, ohne die Lippen zu spitzen, legt man die Zunge mit ihrem vorderen Teil fest an den harten Gaumen an, und lässt man wie bei **m** die schwingende Luftwelle durch die Nase ausströmen, so ertönt der zweite wichtige, aber reine Nasenlaut, das

n.

Man übe diesen Stimmlaut wie vorhin das **m**, aber immer summend mit gleichmässiger Kraft.

Sind diese beiden Laute summend richtig geübt — so versuche man jeden Laut anschwellend und abnehmend, also crescendo und decrescendo bis zum leisesten Pianissimo verhauchend zu bilden.

Dann bilde man die beiden Laute verbunden, mit gleicher Kraft in einem Atem

mn

nm

dann wieder an und abschwellend mit einem Atem:

mnm

und **nmn.**

Der dritte Nasenlaut unserer Sprache ist der aus **n** und **g** zusammengesetzte Laut, wie wir ihn in lang, sang, sing-en bilden. Die Bezeichnung dieses Lautes mit 2 Buchstaben ist eine unrichtige, denn dieser Laut hat nur eine Artikulationsstelle.

Hebt man den Zungenrücken gegen den weichen Gaumen wie bei **g** in der Mundstellung von **n** und lässt man die tönende Luft in dieser Haltung durch die Nase entweichen, so ertönt der Laut, den wir mit

$$\eta$$

bezeichnen.

Die ausströmende tönende Luft ist in Wahrheit wie ich das schon bei der Kunst des Atmens sagte, dem Fiedelbogen des Geigers vergleichbar, mit dem dieser die Seiten seiner Instrumente streicht. So wie die Seiten seiner Geige weder zu stark noch zu schwach gespannt sein dürfen, um durch den jeweiligen Strich des Fiedelbogens schwingend zu erklingen, ebenso dürfen auch die Stimmbänder weder zu stark noch zu schwach gespannt sein, wenn sie von der ausströmenden Luft in Schwingungen versetzt werden. Der Geiger giebt den Saiten seines Instrumentes durch den am Hals der Geige angebrachten Wirbel und durch Fingergriffe die nötige Spannung.

Die Bildung dieser drei tragfähigsten Laute, die wegen ihrer Klangreinheit mit Recht als Halbvokale bezeichnet werden, beruht also auf einer gleichmässig weichen — durch keinen Zwang behinderten Atemführung durch die Choanen, wodurch die so wichtige Nasenresonanz geweckt wird, welche das Metall und die Tragfähigkeit jedes gesprochenen oder gesungenen Wortes wesentlich erhöht. Darum legen auch gar viele Stimmlehrer auf diese Atemgebung grossen Wert. Bei den ausdauerndsten Sprechern und Sängern kann man hören, dass sie auch alle Laute mit einer gewissen Nasenresonanz

bilden, nur darf dieselbe nicht zum Näseln ausarten. Dadurch erklärt sich auch die von gar manchem ungebildeten Stimmlehrer zu seinen Schülern geäusserte Bemerkung: „Sie müssen den Ton im Kopf klingen hören“.

Wie bei der Bildung des **m** die ausströmende Luft sich bis zum Lippenraum verteilt und die leicht geschlossenen Lippen in Vibration bringt, um rückwirkend sich an den resonanzfähigen Zahnreihen zu brechen, gerade so strömt bei der Bildung der nicht nasalen Laute, — welche dadurch gebildet werden, dass die tönende Luft durch den Mund entweicht — ein Teil dieser Luft durch die Nase aus und erzeugt die Nasenresonanz.

Man kann daher mit voller Bestimmtheit behaupten, dass bei jedem stimmhaften Laut immer beide Resonanzräume mitklingen.

Der stimmhafte Lippen-Zahnlaut

w

wird mit dem gleichen Ansatzrohre gebildet wie der stimmlose **f**-Laut.

Auch hier bei diesem Laute wird die leichte, ungezwungene Haltung der Sprechwerkzeuge die Reinheit seiner Klangfarbe bedingen. Darum achte man bei diesem Laute besonders darauf, dass der mittlere Rand der Unterlippe sich ganz leicht an den Rand der oberen Schneidezähne anlege, welche durch ein leichtes Heraufziehen der Oberlippe blossgelegt werden, wobei aber das Gesicht keinen gewaltsamen, grinsenden Ausdruck erhalten darf.

Je leichter, ohne vorgestreckt oder eingezogen zu werden, die Unterlippe an den Rand der oberen Schneidezähne anliegt, und je ruhiger die Zunge ist, desto reiner klingt das **w**.

Strömt die wie bei **m**, **n**, η tönende Luftwelle durch den Mund aus, so setzt sie den mittleren Rand der Unterlippe in leichte Schwingungen, und erzeugt den am weitesten vorne im Ansatzrohr gebildeten Laut **w** — der darum auch eine grosse Resonanz besitzt und ebenfalls zu den Halbvokalen gerechnet wird.

Das Erlernen der richtigen, stimmhaften Atemgebung durch den Mund ist schwieriger als durch die Nase, weil bei den meisten Menschen die nicht ruhig liegende Zungenwurzel — die reine Schwingungsfähigkeit des **w** hemmt.

Man hat also bei der Bildung dieses Stimmlautes auf die absolut ruhige Haltung der Zunge zu achten.

Hier bei diesem Stimmlaut bewährte es sich wieder glänzend, wenn man den Schüler zwingt an die leichte Haltung der Unterlippe, nicht aber an die leichtere Haltung der Zunge denken.

Die richtige Bildung dieses Lautes ist für die richtige Atemgebung durch den Mund von grosser Wichtigkeit.

Wir werden uns später überzeugen, dass der wichtigste und schwerste Vokal unserer Sprache das **a** am leichtesten aus diesem Laute oder aus **m** gebildet wird, denn bei diesen beiden Lauten muss die Zunge ebenso ruhig liegen wie bei **a**. Das Hindernis für die ungehemmt reine Atemgebung bildet immer die unruhige Haltung der Zunge.

Da wir verschiedene Worte unserer Sprache, die mit **v** oder **w** geschrieben werden, gleichlautend aussprechen, wie z. B. wenn, was, ewig, Venus, Vasall, Villa, Violine, Vokal, November, ferner: Evers, Trave, Sievers, so gebrauchen wir für diese zwei Laute das eine fonetische Zeichen

„v“.

Diesen stimmhaftesten Dauerlaut vermag man ebenso verschieden zu bilden wie den stimmlosen f-Laut, aus dem er sich entwickelt.

Bei beiden Lauten kann man sich aber leicht überzeugen, dass durch die hier angegebene Bildungsart die grösste Resonanz- und Tragfähigkeit entwickelt wird.

Der stimmhafte s-Laut, den wir in: See, sagen, reisen, sprechen, bezeichnen wir mit

„z“.

Er wird mit dem Ansatzrohr s durch das Ausströmen der tönenden Luft gebildet.

Auch der Bildung dieses „z“-Lautes geht jedesmal die Bildung eines leichten Blählautes voraus. —

Das mit Stimmton gebildete sch, für welches wir in unserer Sprache kein Zeichen besitzen, weil es nur in Fremdwörtern vorkommt, wie z. B. Genie, Logis, Journal, bezeichnen wir mit

„ʒ“.

Aus der Mund- und Zungenhaltung von n entsteht, wenn nur die Zungenspitze ganz leicht an den Alveolen anliegt, und die beiden Zungenränder sich leicht heben — durch das Ausströmen des tönenden Luftstroms durch den Mund, der stimmhafte Dauerlaut

l.

Dieser Laut, scheinbar der leichteste unserer Sprache, giebt der Stimme sehr viel Metall.

Man vermag auch ein einseitiges l zu bilden, indem die Luft bloss auf einer Seite ausströmt. Dieses so gebildete l klingt aber nicht so metallisch wie das vorige.

Man kann, je nachdem man die Zungenspitze am harten Gaumen aufwärts rückt — ebensoviele **l** bilden wie **t** und **k**, und das ist eine gute Übung für die Geschmeidigkeit der Zungenränder, deren Schwingungen man bei richtiger Bildung des Lautes durch ein leichtes Kitzeln deutlich empfindet.

Obwohl wir gewohnt sind, freudige Empfindungen schon in frühester Jugend mit diesem Laut in der Form von „la, la, la“ auszudrücken, die Bildung dieses Lautes also sehr einfach und leicht erscheint, giebt es doch schwere Zungen, die das **l** nur rückwärts im Halse oder nur an einer Seite des Zungenrandes zu bilden vermögen, wie z. B. viele Israeliten und Slaven.

In der Mund- und Zungenstellung von ç entsteht, wenn die tönende Luft ausströmt

„j“.

Diesem Laut klingt jedesmat ein **i** nach. Lässt man die tönende Luft stark und plötzlich ausströmen, so kommt man am besten zum Bewusstsein der Überluft, die dem **j** den auf **i** klingenden Beiklang raubt und nur ein tonloses Geräusch erzeugt.

Der letzte und schwierigste der stimmhaften Dauerlaute wird in der Mundstellung von **n** durch Schwingungen ddr Zungenspitze — bei ausströmend tönender Luft erzeugt:

r.

Es giebt vier Arten seiner Bildung:

1. durch Schwingungen der Zungenspitze,
2. durch Schwingungen des Zäpfchens,
3. durch Schwingungen der Lippen.

Brücke unterscheidet noch:

4. eines, durch Schwingungen des Kehlkopfs.

Nr. 2 wird gebildet, wenn sich der Zungenrücken hebt wie bei x, jedoch in der Mittellinie der Zunge eine Rinne bildet, in der das Zäpfchen frei nach vorn und rückwärts schwingen kann.

Sievers weist nach, dass dieses **r** nicht auf Schwingungen des weichen Gaumens beruht, — wie man das lange glaubte — sondern auf Schwingungen des Zäpfchens — die um so kratzender vernehmbar sind, je enger der Zungenraum ist.

Nr. 3 bildet man als eine Art von Interjektion, die Erschöpfung andeutet. Kurz herausgestossen dient „**prr**“ als Ausdruck des Abscheus oder der Verachtung, lang gedehnt hört man es von Kutschern, wenn sie ihren Pferden Halt gebieten.

Nr. 4 entsteht, wie Brücke nachweist — wenn man, zu immer tieferen Tönen herabsteigend, die untere Grenze seines Stimmumfangs überschreitet, sodass die Stimmbänder nicht mehr in gehöriger Weise tönen, sondern in einzeln vernehmbaren Stössen zittern.

Von allen diesen **r**-Lauten ist Nr. 1, das Zungen-**r**, der wichtigste und reinste Laut, er ist „der Rückenwirbel unserer Sprache“ wie Stockhausen sagt.

Über die Wichtigkeit des Zungen-**r** in Sprache und Gesang auch nur ein Wort zu verlieren ist zwecklos, da man längst darüber einig ist, dass nur das Zungen-**r** der Rede Kraft und Nachdruck zu verleihen vermag.

Um so erstaunter war ich, in G. Weiss' „Sing- und Sprech-Gymnastik“ ein Loblied auf das Gaumen-**r** zu lesen, mit folgender Begründung.

„Wer das Gaumen-**r** von Kindheit an gebraucht hat, der hat es gewiss darin zu ebenso grosser Fertigkeit gebracht als andere Leute mit dem Zungen-**r**.“

Das ist ebenso, als wenn Einer sagen wollte: „ich bin von Kindheit an gewöhnt, mich krumm zu halten, und gehe ebenso gut wie der, der sich gerade hält; wozu soll ich mich bemühen, es anders zu machen.“

Es ist wahr, das Zungen-**r**, mangelhaft gebildet, wirkt störend, aufdringlich, und zerreisst den Fluss der Rede; das thut aber jeder Laut, der mangelhaft gebildet ist.

Viele Zungen haben mit der Bildung eines reinen Zungen-**r** stark zu kämpfen.

Die von Oskar Guttmann empfohlene Übung mit **d**, **t**, bewährt sich dafür am besten und zuverlässigsten.

Die Bildung des Zungen-**r** beruht auf der Fertigkeit, die Zungenspitze hinter den geöffneten Zahnreihen im Munde freiliegend vibrieren zu lassen.

d wird an dem Rand, **t** an der Wurzel der oberen Schneidezähne durch das plötzliche Abprallen der Zungenspitze gebildet.

Versucht man nun in rascher Aufeinanderfolge und so explosiv, also so rein mie möglich, diese beiden Laute schnell hintereinander zu bilden — als **dtd** und **tdt** — so durchmisst die Zungenspitze die Höhe der oberen Schneidezähne und ist genötigt, immer elastisch abschnellend, diese Laute schnell hintereinander zu bilden.

Dieses rasche, elastische Abschnellen macht aber gerade die Zungenspitze so geschmeidig, dass sie allmählich frei im Munde hinter der geöffneten Zahnreihe schwebend den Laut durch Vibration zu bilden vermag.

Grunderfordernis ist es aber, dass der Schüler bei der Bildung des **r** nicht an **r** denke, sondern sich bemühe, **t** und **d** so rein wie möglich und durch schnelles Zurückprallen der Zungenspitze

zu bilden, also auf die Thätigkeit der Zunge und nicht auf das **r** zu achten.

Man gewöhne sich im Anfang, an Stelle des **r** ein **dtd** oder **tdt** zu bilden, also z. B. spreche man statt „spreche“:

sch-p-dtde-che.

Auch kann man sich leicht überzeugen, dass von der Verschiedenheit der auf **r** folgenden Vokale die schwerere oder leichtere Bildung dieses Lautes abhängt.

Am leichtesten erlernbar ist das **r** vor **e**, am schwersten vor **u**; — und dies ist darin begründet, dass den beiden Zungenlauten **t** und **d**, wenn sie auch noch so explosiv gebildet werden, stets ein kleines, kaum hörbares e nachklingt.

Da ich mich überzeugt habe, dass die schnell aufeinanderfolgende und stark explosive Bildung des **d**, wegen des jedesmaligen Blählautes, Schmerzen im Halse zu erzeugen vermag, ist es vorteilhafter und die Stimme gar nicht ermüdend, als Vorübung für das **r**, die Zunge durch schnell aufeinanderfolgende aber explosiv reine „t“-Übungen erst geschmeidig zu machen.

Man bilde, rasch abwechselnd, „t“ am Rande und an der Wurzel der oberen Schneidezähne.

Dann übe man auf die oben angezeigte Art:

tdtde-dtde-tde-ten — treten;
tdtde-dtde-tdef-fen — treffen;
tdtda-dtda-tda-gen — tragen;

sowie das von Talma empfohlene Wort:

tdtda-vail, — travail.

Oberlehrer Vatter, Direktor des hiesigen Taubstummen-Instituts, lässt das **r** auf folgende Art bilden.

Durch Vibrieren der beiden Lippen wird das sogenannte Kutscher-**r**, wie wir es oft als **prrr** hören, gebildet. Dann

lässt Vatter, während die Lippen schwingen, die Zungenspitze leicht vorstrecken, um sie zum Mitschwingen anzuregen.

Aus der Bildung dieser stimmhaften Dauerlaute ergeben sich also folgende Stimmbildungsgesetze.

1. Die Mundstellung ist bei allen Lauten die gleiche; ungezwungen breit.
2. Alle diese Laute werden mit ein und demselben, die Stimmbänder nicht anstrengenden weichen, oder geschlossenen Stimmeinsatz gebildet.
3. Alle Laute klingen um so reiner und freier, je ruhiger der Schüler ist und je ungezwungener die Tongebung erfolgt.

5.

Die Vokale.

Auf denselben Gesetzen wie die Bildung der stimmhaften Dauer-Konsonanten beruht auch die Bildung der geschlossenen Vokale, mit dem einzigen Unterschiede, dass die Form des Ansatzrohres sich jedesmal verändert. Auch die geschlossenen Vokale können durch einen weichen, gleichmässig ausströmenden Luftstrom erzeugt werden, und ihre Klangreinheit wird eine um so freiere, grössere sein, je ungezwungener die ganze Stimmgebung, und je ruhiger der Schüler ist.

Wer also die stimmhaften Dauer-Laute richtig bilden kann, dem wird die Bildung der geschlossenen Vokale keine Schwierigkeiten bereiten.

Wir haben drei Grundvokale, aus welchen sich alle anderen Vokale entwickeln lassen.

i, a, u.

Wir beginnen mit dem Grundvokal

a.

Bei den beiden Dauerlanten „**m**“ und „**w**“ ist die Zunge, dieses widerspenstigste Sprechwerkzeug, in vollkommen ruhiger Lage. Auch die Bildung des ausdrucksfähigsten aller Laute erfordert eine vollkommen ruhige Haltung der Zunge, und eine ovale Mundöffnung, die so gross sein muss, dass die vordere Hälfte des Zeigefingers in den Mund gesteckt werden kann, ohne dass die Klangfarbe des **a** sich ändert.

Ruhige Zungenhaltung finden wir aber bei dem Dauerlaute „w“ und „m“ vorgebildet.

Bildet man nun durch leichtes Anlegen der Unterlippe an den Rand der oberen Schneidezähne ein rein tönendes **w**, und senkt man während das „w“ ertönt, ohne an die Bildung von **a** zu denken, das Unterkinn so weit, dass der vorgestreckte Zeigefinger in der Mundöffnung Platz hätte, so ertönt der Vokal

a.

Ist das **w** richtig, also klingend, gebildet, so muss bei richtiger Mundöffnung ein rein klingendes, metalisches **a** ertönen.

Es ist dies die beste und leichteste Art, ein reines **a** zu bilden.

Dicke, wulstige Zungen, deren Rücken oder Wurzel trotz der vorhergegangenen Konsonanten-Übungen sich dennoch heben sollten, drückt man mit dem Stiel eines Löffels so oft herunter, bis man zum Bewusstsein kommt, dass sich diese Teile der Zunge während der Bildung des „a“ nicht bewegen dürfen.

Grundbedingung für die metallisch reine Bildung dieses Vokales ist, dass **w** rein klinge und man an **a** nicht denke. In dem Augenblicke, in dem der Schüler an die Bildung des **a**-Lautes denkt, meint er mit der Zunge verschiedene Hebungen vornehmen zu müssen — und das ist falsch, die Zunge muss überlistet werden.

Dieselbe Beobachtung wie bei dem schwierigsten Konsonanten **r** machen wir auch hier bei dem schwierigsten Vokal.

Merckel und W. Victor irren, wenn sie eine etwas zurückgezogene Zungenspitze oder leicht gehobenen Zungenrücken bei der Bildung dieses Vokales verlangen, ebenso

Meyer in seiner neuesten Auflage des Lexikons, siehe „Sprache“, und Skraup in seiner „Kunst der Rede“.

Eine zurückgezogene Zungenspitze bewirkt naturgemäss einen gehobenen Zungenrücken und eine zurückgezogene Zungenwurzel.

Diese aber verengt den Rachenraum und verlegt der ausströmenden, tönenden Luftwelle den Weg, was ja aber gerade vermieden werden muss, wenn der Laut nicht gaumig oder gepresst klingen soll.

Reisst man den Mund zu weit auf, so hebt sich ebenfalls die Zungenwurzel und hemmt die ausströmende Luftwelle.

Trotzdem die Bildung des „a“ auf diese Art sehr erleichtert ist habe ich doch auch Stimmen kennen gelernt, denen die Bildung des **a** aus der Mundstellung von „**m**“ leichter wurde. Darum versuche man die Bildung des **a** aus **m**:

Senkt man, während das „m“ mit einem Atemzug tönend erklingt, das Unterkinn so weit, dass eine ovale Öffnung des Mundes entsteht, ohne dass die Lage der Zunge sich ändert — so ertönt nun durch das veränderte Ansatzrohr und das etwas gehobene Gaumensegel bedingt, der Vokal „**a**“.

Auch hierbei ist es unerlässlich, dass der Schüler nicht an das zu bildende **a** sondern nur an **m** denke, und dass das Senken des Unterkinns ganz leicht ohne jede Absicht und Anstrengung erfolge.

Wir nennen das mit einem gleichmässig dauernden Luftstrom gebildete **a** das geschlossene und geben ihm das Zeichen ā im Gegensatz zu dem mit einer plötzlichen Luftwelle, mit einem Stoss und einer plötzlichen Mundöffnung gebildetem a.

In unserer Sprache hören wir diese zwei verschiedenen **a** in:

Wahn, Saat, Wahl, Qual, und dann, wann, matt.

Man versuche auf die oben angegebene Weise aus dem tönenden **w** oder **m** den Dauerlaut **a** so zu bilden, dass er rein und metallisch klinge, seine Höhe und Tiefe nicht ändere und so lange töne, als der ihn bildende Luftstrom anhält.

Man schliesse schnell den Mund, atme blitzschnell durch die Nase und bilde von neuem:



Man wird sich nun auch überzeugen, dass, sowie man zuviel Luft giebt, oder nur im geringsten presst, der Ton nicht rein, metallisch klingt — sondern scharf, schrillend, wie wenn er durch einen Faden getrennt wäre.

Das **a** muss also einen runden, satten, vollen und reinen Ton haben.

Ist die gleichmässig dauernde Bildung dieses **a** gelungen so bilde man den Laut leicht anschwellend (crescendo) und wieder abnehmend (decrescendo) bis zum leisesten Pianissimo, aber immer mit einem und demselben Luftstrom, wie vorhin bei den dauerhaften Stimmlauten.

Dieses gedehnte oder geschlossene ā klingt um so reiner, je ruhiger und zwangloser Kehlkopf, Zunge und Mundstellung sind, und je leichter und je tönender das **w** oder das **m** gebildet waren.

Denn jeder mit sichtbarer Anstrengung gebildete Laut ist falsch oder mangelhaft gebildet und raubt den Zuhörern den Genuss des schönen, ungetrübten Eindrucks.

Wie oft sieht man Sänger mit stieren Augen und geschwollenen Halsadern sich mit der Bildung dieses Tones abquälen! — Das ist immer ein Zeichen schlechten Stimmeinsatzes und muss den Ruin der Stimme herbeiführen.

Wer beim Üben nicht das freudige Gefühl hat, dass der Ton ohne Anstrengung gebildet wird und metallisch rein klingt, dessen Übung ist eine falsche.

Man übe nie mit voller Kraft, sondern halblaut aus der Mittellage heraus, nach dem Götheschen Wort:

„Ohne Rast aber ohne Hast“.

Sobald man die geringste Ermüdung fühlt, setze man sofort einige Minuten aus.

Aber man wird nicht leicht ermüden, solange man beim weichen Einsatz jede Kraftanstrengung meidet.

Zu achten ist darauf, dass man weich aber bestimmt einsetze und den Ton nicht schleifend oder suchend bilde.

Wer seine Stimme richtig schulen will, darf nicht ruhen noch rasten, bis er es versteht, weich und bestimmt einzusetzen, stark anschwellende und bis zum Pianissimo verklingende Laute zu bilden. —

Man übe nie mit dem festen, kurzen oder offenen Einsatz, bevor man nicht den weichen, geschlossenen Einsatz tadellos sicher beherrscht.

Richtige Stimmbildung ist auch in der That das Beste und Wichtigste, was der Schüler vom Lehrer erlernen kann. Alles andere muss die in

dem Schüler lebende, durch scharfes Beobachten gereifte und rastlos schaffende Phantasie erzeugen.

Wenn man bedenkt, wie viele hundert Male, gerade von den grössten Künstlern, ein und dieselbe Arie, ein Triller, eine Rede, eine Rolle immer wieder von neuem durchgenommen wird, um am Abend einer Aufführung mit der spielendsten Leichtigkeit hervorgebracht zu werden, begreift man erst, was Fleiss und Ausdauer in der Kunst vermögen und erreichen. —

Der von einigen Phonetikern angeführte „Knacklaut“ ist nichts Anderes als der plötzliche Glottisschlag oder harte Einsatz, mit dem ein anlautender, betonter Vokal gebildet wird.

Der zweitwichtigste Vokal unserer Sprache ist das

i

er wird am leichtesten aus dem Dauerlaute j gebildet.

Nimmt die Zunge die Haltung ein, welche für die Bildung des „j“-Lautes notwendig ist, also breit gehobener Zungenrücken mit stark nach den Unterzähnen gestemmter Zungenspitze, bei breiter aber nicht stark geöffneter Mundstellung, bildet man in dieser Stellung den Laut j und senkt ganz leicht den Unterkiefer, so ertönt der metallische Laut

i.

Er hat das kürzeste Ansatzrohr, denn der Kehlkopf ist gehoben, die Lippen liegen an den Schneidezähnen, deren äusserster Rand sichtbar bleibt, fest an.

Das ist die leichteste Bildung dieses Vokals, der in der Rede wie im Gesange nur zu oft schrill, scharf, gellend gebildet wird und die Ausdrucksfähigkeit der weichen Empfindungen in Worten, wo i den Hauptton hat, sehr erschwert

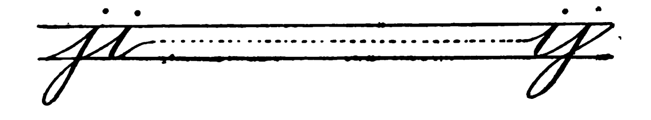
oder gar unmöglich macht, z. B.: „Ihr, die Ihr die Triebe des Herzens kennt, sagt, ist es Liebe, was hier so brennt?“

Das **i** lässt sich ebenfalls mit geschlossenem, weichem oder offenem festen Einsatz bilden, wir unterscheiden deshalb zwei **i**, wie z. B. in

wie, die, lieb, sieg = (ī) und
bitt, dich, sprich, nimm = i.

Nun übe man die Bildung eines an Kraft und Umfang gleichmässigen und metallisch reinen **i** mit **j**.

Graphisch lässt sich dieses **i** auf folgende Weise bezeichnen:



Man bilde **i** immer aus dem bestimmt geformten **j** mit je einem Atemzuge und schliesse mit den gleichen Konsonanten. Dann atme man schnell durch die Nase neue Luft, indem man den Mund schliesst und bilde wieder **i**, bis dieser Laut vollkommen rein klingt.

Nun versuche man den Vokal **i** an- und abschwellend und rein verklingend bis zum leisesten Pianissimo, mit einem Atem zu bilden,

---

Der dritte Grundvokal, das **u**, wird, wie Vietor lehrt, leichter aus dem **g** als aus dem **l** gebildet.

lässt Vatter, während die Lippen schwingen, die Zungenspitze leicht vorstrecken, um sie zum Mitschwingen anzuregen.

Aus der Bildung dieser stimmhaften Dauerlaute ergeben sich also folgende Stimmbildungsgesetze.

1. Die Mundstellung ist bei allen Lauten die gleiche; ungezwungen breit.
2. Alle diese Laute werden mit ein und demselben, die Stimmbänder nicht anstrengenden weichen, oder geschlossenen Stimmeinsatz gebildet.
3. Alle Laute klingen um so reiner und freier, je ruhiger der Schüler ist und je ungezwungener die Tongebung erfolgt.

5.

Die Vokale.

Auf denselben Gesetzen wie die Bildung der stimmhaften Dauer-Konsonanten beruht auch die Bildung der geschlossenen Vokale, mit dem einzigen Unterschiede, dass die Form des Ansatzrohres sich jedesmal verändert. Auch die geschlossenen Vokale können durch einen weichen, gleichmässig ausströmenden Luftstrom erzeugt werden, und ihre Klangreinheit wird eine um so freiere, grössere sein, je ungezwungener die ganze Stimmgebung, und je ruhiger der Schüler ist.

Wer also die stimmhaften Dauer-Laute richtig bilden kann, dem wird die Bildung der geschlossenen Vokale keine Schwierigkeiten bereiten.

Wir haben drei Grundvokale, aus welchen sich alle anderen Vokale entwickeln lassen.

i, a, u.

Wir beginnen mit dem Grundvokal

a.

Bei den beiden Dauerlanten „m" und „w" ist die Zunge, dieses widerspenstigste Sprechwerkzeug, in vollkommen ruhiger Lage. Auch die Bildung des ausdrucksfähigsten aller Laute erfordert eine vollkommen ruhige Haltung der Zunge, und eine ovale Mundöffnung, die so gross sein muss, dass die vordere Hälfte des Zeigefingers in den Mund gesteckt werden kann, ohne dass die Klangfarbe des **a** sich ändert.

Ruhige Zungenhaltung finden wir aber bei dem Dauerlaute „w“ und „m“ vorgebildet.

Bildet man nun durch leichtes Anlegen der Unterlippe an den Rand der oberen Schneidezähne ein rein tönendes **w**, und senkt man während das „w“ ertönt, ohne an die Bildung von **a** zu denken, das Unterkinn so weit, dass der vorgestreckte Zeigefinger in der Mundöffnung Platz hätte, so ertönt der Vokal

a.

Ist das **w** richtig, also klingend, gebildet, so muss bei richtiger Mundöffnung ein rein klingendes, metalisches **a** ertönen.

Es ist dies die beste und leichteste Art, ein reines **a** zu bilden.

Dicke, wulstige Zungen, deren Rücken oder Wurzel trotz der vorhergegangenen Konsonanten-Übungen sich dennoch heben sollten, drückt man mit dem Stiel eines Löffels so oft herunter, bis man zum Bewusstsein kommt, dass sich diese Teile der Zunge während der Bildung des „a“ nicht bewegen dürfen.

Grundbedingung für die metallisch reine Bildung dieses Vokales ist, dass **w** rein klinge und man an **a** nicht denke. In dem Augenblicke, in dem der Schüler an die Bildung des **a**-Lautes denkt, meint er mit der Zunge verschiedene Hebungen vornehmen zu müssen — und das ist falsch, die Zunge muss überlistet werden.

Dieselbe Beobachtung wie bei dem schwierigsten Konsonanten **r** machen wir auch hier bei dem schwierigsten Vokal.

Merckel und W. Victor irren, wenn sie eine etwas zurückgezogene Zungenspitze oder leicht gehobenen Zungenrücken bei der Bildung dieses Vokales verlangen, ebenso

Meyer in seiner neuesten Auflage des Lexikons, siehe „Sprache", und Skraup in seiner „Kunst der Rede".

Eine zurückgezogene Zungenspitze bewirkt naturgemäss einen gehobenen Zungenrücken und eine zurückgezogene Zungenwurzel.

Diese aber verengt den Rachenraum und verlegt der ausströmenden, tönenden Luftwelle den Weg, was ja aber gerade vermieden werden muss, wenn der Laut nicht gaumig oder gepresst klingen soll.

Reisst man den Mund zu weit auf, so hebt sich ebenfalls die Zungenwurzel und hemmt die ausströmende Luftwelle.

Trotzdem die Bildung des „a" auf diese Art sehr erleichtert ist habe ich doch auch Stimmen kennen gelernt, denen die Bildung des **a** aus der Mundstellung von „**m**" leichter wurde. Darum versuche man die Bildung des **a** aus **m**:

Senkt man, während das „**m**" mit einem Atemzug tönend erklingt, das Unterkinn so weit, dass eine ovale Öffnung des Mundes entsteht, ohne dass die Lage der Zunge sich ändert — so ertönt nun durch das veränderte Ansatzrohr und das etwas gehobene Gaumensegel bedingt, der Vokal „**a**".

Auch hierbei ist es unerlässlich, dass der Schüler nicht an das zu bildende **a** sondern nur an **m** denke, und dass das Senken des Unterkinns ganz leicht ohne jede Absicht und Anstrengung erfolge.

Wir nennen das mit einem gleichmässig dauernden Luftstrom gebildete **a** das geschlossene und geben ihm das Zeichen ā im Gegensatz zu dem mit einer plötzlichen Luftwelle, mit einem Stoss und einer plötzlichen Mundöffnung gebildetem a.

In unserer Sprache hören wir diese zwei verschiedenen **a** in:

Wahn, Saat, Wahl, Qual, und dann, wann, matt.

Man versuche auf die oben angegebene Weise aus dem tönenden **w** oder **m** den Dauerlaut **a** so zu bilden, dass er rein und metallisch klinge, seine Höhe und Tiefe nicht ändere und so lange töne, als der ihn bildende Luftstrom anhält.

Man schliesse schnell den Mund, atme blitzschnell durch die Nase und bilde von neuem:



Man wird sich nun auch überzeugen, dass, sowie man zuviel Luft giebt, oder nur im geringsten presst, der Ton nicht rein, metallisch klingt — sondern scharf, schrillend, wie wenn er durch einen Faden getrennt wäre.

Das **a** muss also einen runden, satten, vollen und reinen Ton haben.

Ist die gleichmässig dauernde Bildung dieses **a** gelungen so bilde man den Laut leicht anschwellend (crescendo) und wieder abnehmend (decrescendo) bis zum leisesten Pianissimo, aber immer mit einem und demselben Luftstrom, wie vorhin bei den dauerhaften Stimmlauten.

Dieses gedehnte oder geschlossene ā klingt um so reiner, je ruhiger und zwangloser Kehlkopf, Zunge und Mundstellung sind, und je leichter und je tönender das **w** oder das **m** gebildet waren.

Denn jeder mit sichtbarer Anstrengung gebildete Laut ist falsch oder mangelhaft gebildet und raubt den Zuhörern den Genuss des schönen, ungetrübten Eindrucks.

Wie oft sieht man Sänger mit stieren Augen und geschwollenen Halsadern sich mit der Bildung dieses Tones abquälen! — Das ist immer ein Zeichen schlechten Stimmeinsatzes und muss den Ruin der Stimme herbeiführen.

Wer beim Üben nicht das freudige Gefühl hat, dass der Ton ohne Anstrengung gebildet wird und metallisch rein klingt, dessen Übung ist eine falsche.

Man übe nie mit voller Kraft, sondern halblaut aus der Mittellage heraus, nach dem Götheschen Wort:

„Ohne Rast aber ohne Hast".

Sobald man die geringste Ermüdung fühlt, setze man sofort einige Minuten aus.

Aber man wird nicht leicht ermüden, solange man beim weichen Einsatz jede Kraftanstrengung meidet.

Zu achten ist darauf, dass man weich aber bestimmt einsetze und den Ton nicht schleifend oder suchend bilde.

Wer seine Stimme richtig schulen will, darf nicht ruhen noch rasten, bis er es versteht, weich und bestimmt einzusetzen, stark anschwellende und bis zum Pianissimo verklingende Laute zu bilden. —

Man übe nie mit dem festen, kurzen oder offenen Einsatz, bevor man nicht den weichen, geschlossenen Einsatz tadellos sicher beherrscht.

Richtige Stimmbildung ist auch in der That das Beste und Wichtigste, was der Schüler vom Lehrer erlernen kann. Alles andere muss die in

dem Schüler lebende, durch scharfes Beobachten gereifte und rastlos schaffende Phantasie erzeugen.

Wenn man bedenkt, wie viele hundert Male, gerade von den grössten Künstlern, ein und dieselbe Arie, ein Triller, eine Rede, eine Rolle immer wieder von neuem durchgenommen wird, um am Abend einer Aufführung mit der spielendsten Leichtigkeit hervorgebracht zu werden, begreift man erst, was Fleiss und Ausdauer in der Kunst vermögen und erreichen. —

Der von einigen Phonetikern angeführte „Knacklaut“ ist nichts Anderes als der plötzliche Glottisschlag oder harte Einsatz, mit dem ein anlautender, betonter Vokal gebildet wird.

Der zweitwichtigste Vokal unserer Sprache ist das

i

er wird am leichtesten aus dem Dauerlaute j gebildet.

Nimmt die Zunge die Haltung ein, welche für die Bildung des „j“-Lautes notwendig ist, also breit gehobener Zungenrücken mit stark nach den Unterzähnen gestemmter Zungenspitze, bei breiter aber nicht stark geöffneter Mundstellung, bildet man in dieser Stellung den Laut j und senkt ganz leicht den Unterkiefer, so ertönt der metallische Laut

i.

Er hat das kürzeste Ansatzrohr, denn der Kehlkopf ist gehoben, die Lippen liegen an den Schneidezähnen, deren äusserster Rand sichtbar bleibt, fest an.

Das ist die leichteste Bildung dieses Vokals, der in der Rede wie im Gesange nur zu oft schrill, scharf, gellend gebildet wird und die Ausdrucksfähigkeit der weichen Empfindungen in Worten, wo i den Hauptton hat, sehr erschwert

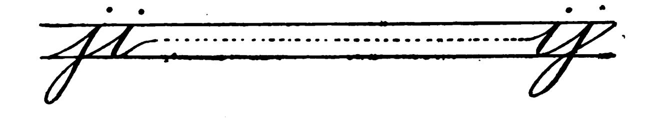
oder gar unmöglich macht, z. B.: „Ihr, die Ihr die Triebe des Herzens kennt, sagt, ist es Liebe, was hier so brennt?“

Das **i** lässt sich ebenfalls mit geschlossenem, weichem oder offenem festen Einsatz bilden, wir unterscheiden deshalb zwei **i**, wie z. B. in

wie, die, lieb, sieg = (ī) und
bitt, dich, sprich, nimm = i.

Nun übe man die Bildung eines an Kraft und Umfang gleichmässigen und metallisch reinen **i** mit **j**.

Graphisch lässt sich dieses **i** auf folgende Weise bezeichnen:



Man bilde **i** immer aus dem bestimmt geformten **j** mit je einem Atemzuge und schliesse mit den gleichen Konsonanten. Dann atme man schnell durch die Nase neue Luft, indem man den Mund schliesst und bilde wieder **i**, bis dieser Laut vollkommen rein klingt.

Nun versuche man den Vokal **i** an- und abschwellend und rein verklingend bis zum leisesten Pianissimo, mit einem Atem zu bilden,

---

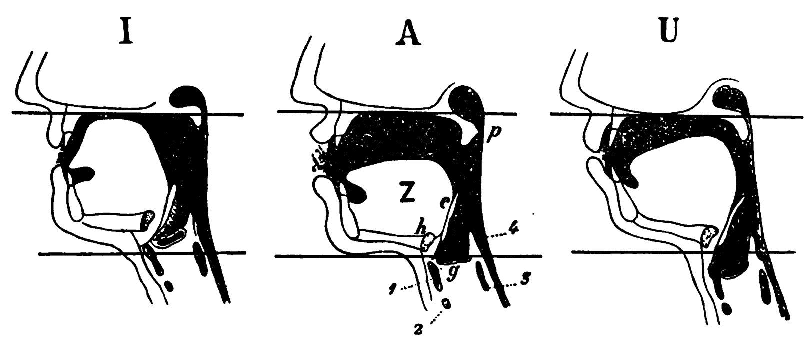
Der dritte Grundvokal, das **u**, wird, wie Vietor lehrt, leichter aus dem **g** als aus dem **l** gebildet.

Bildet man ein g und streckt dabei die Lippen zu runder Öffnung vor, so ertönt das u. Das so gebildete

u

hat das längste Ansatzrohr; der Kehlkopf senkt sich und die Lippen werden vorgestreckt, so dass sie eine runde Öffnung bilden. Die Haltung der

Haltung der Zunge und des Kehlkopfes bei der Bildung der drei Grundvokale[1]).



z = Zunge.
p = weicher Gaumen.
c = Kehldeckel.
h = Zungenbein.

g = Stimmbänder.
1 = Schildknorpel.
2 u. *3* = Ringknorpel.
4 = Gieskannenknorpel.

Zunge ist aber wieder bei diesem Laute, wie bei allen Vokalen, von der grössten Wichtigkeit.

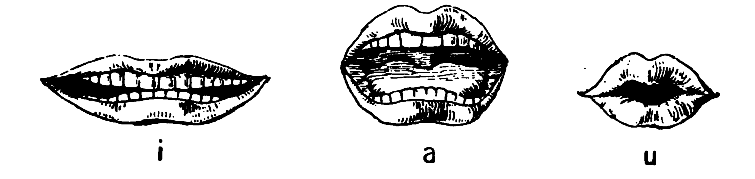
Grundbedingung für den metallischen Klang dieses Lautes ist es, dass die Lippen leicht und ungezwungen nach vorn gestreckt werden und dass die Zungenspitze die Form der vorgestreckten Unterlippe annehme — die Zunge also eine Rinne bilde

---

[1]) Nach: Dr. L. Landois, Lehrbuch der Physiologie des Menschen. Wien. Leipzig Urban & Schwarzenberg. 1891.

— die aber nur bis zu der unteren Zahnreihe reicht. Je leichter und weicher der ganze Ansatz erfolgt, desto reiner und metallischer erklingt das **u.**

Lippenhaltung bei der Bildung der Grundvokale.



Wir unterscheiden das geschlossene gedehnte ū und das offene kurze u wiez. B.

lud, trug, bug
humd, lump, luks.

Nun übe man die Bildung des **u** wie vorher **a,** und **i.**

Aus beifolgenden Zeichnungen ersieht man die Lage der Zunge, des Gaumensegels, des Kehlkopfes, sowie die Mundstellung bei diesen drei Grund-Vokalen.

Bei dem höchsten Vokal wird also das Ansatzrohr verkürzt und bei dem tiefsten verlängert. Hier erfolgt demnach genau derselbe Vorgang, den wir schon besprochen haben und den der Geiger an den Saiten seines Instrumentes ausübt, wenn er durch verkürzte oder verlängerte Spannung, einen hohen oder tiefen Ton erzeugen will.

Seine reine oder auch nur bestimmte Bildung wird aber gewöhnlich sehr vernachlässigt, so dass Undeutlichkeit entsteht, die den Fluss der Rede stört oder zerreisst.

Täglich kann man hören:

> lébn oder läbn statt lē-bən
> strébn oder sträbn statt strē-bən
> Seelä oder Seelö statt See-lə u. s. w.

Die gebundene Sprache, die aus einer Folge von schweren und leichten Silben besteht, bedingt aber, dass alle Worte nicht nur nach ihrem geistigen, sondern auch nach ihrem Lautwert zur Geltung kommen,

Das **e** darf also nicht gegen den Willen des Dichters seinen Wert als Silbe verlieren.

Dieser Vokel, der in seiner Klangfarbe zwischen **a** und **i** liegt, nimmt auch ganz genau in seiner Bildung die Stellung der Sprechwerkzeuge zwischen diesen beiden Lauten ein.

a hat die ovalste, **i** die breiteste Mundstellung, **a** hat einen ganz flachen, **i** den am stärksten (konvex) gewölbten Zungenrücken — in den Grenzen dieser Mund- und Zungenhaltung bilden sich alle **e**-Laute. Die geringste Veränderung in der Mund- und Zungenstellung erzeugt ein ganz verschieden klingendes **e.** Der Mund ist also nicht so breit wie bei **i** und nicht so oval wie bei **a** — der Zungenrücken ist weder so breit noch so stark gehoben wie bei **i** — noch so flach und passiv wie bei **a.**

Bildet man nun den geschlossenen Vokal **a** wie wir ihn in „wāw" kennen gelernt haben und verändert während dem dieses ā ertönt die Mundstellung derartig, dass sie aus der ovalen Lage in eine breite übergeht und die Zunge aus ihrer passiven Lage sich leicht mit dem Rücken gegen den harten Gaumen hebt, so ertönt

der geschlossene Laut **ā̈.**

Aus dem Worte wāw wird w$\bar{\bar{a}}$w.

Fonetisches Zeichen für den geschlossenen ä-Laut ist: $\bar{\varepsilon}$.

Derselbe Laut kann auch offen gebildet werden, wie z. B. in

Fä-çər, Hän-də.

Diesem zweiten offenen ä entspricht fonetisch der kurze, offene, reine e-Laut, wie wir ihn in:

Welt, Held, Geld, Chef, wenn,
denn, fett, des, es, weg,
et-was, Pet-schaft, he-rab, he-runter

bilden; wir bezeichnen diesen offenen e-Laut, der sich vollkommen mit dem offenen ä-Laut deckt, mit

„ε".

Wird die Mundstellung noch breiter und der Zungenrücken noch gehobener, so verwandelt sich das offene kurze ε in den geschlossenen e-Laut, wie wir ihn hören in:

See, Fee, weh, Klee, Heer, Meer,
Speer, Thee, Reh,
Erz, Krebs, nebst, stets, Pferd, schwer,
Hed-wig, Dres-den, wer-den, Er-de,
E-thik, E-wald, The-o-dor, A-dé.

Dieses geschlossene e entspricht dem geschlossenen e der Franzosen, z. B. in sévérité; wir bezeichnen es mit:

ē.

Wie der Laut ä zwischen a und ē liegt, so liegt zwischen o und ē der Laut ö. Er wird aus der Zungenstellung von ē mit nicht ganz nach o vorgestreckten Lippen gebildet, in-

dem sich gleichzeitig der Zungenrücken etwas senkt und die Lippen eine kleinere Öffnung bilden als bei **o**.

Wir unterscheiden den stark geschlossenen „ȫ"-Laut, wie z. B. in:

s c h œ̄ n, b œ̄ s, h œ̄ c h s t,

und den offenen „ŏ̈"-Laut, wie z. B. in:

Mör-der, Wör-ter, Köpfe.

Bildet man aber ein **ö**, das weder so geschlossen wie œ̄ noch so offen wie œ klingt — sondern wie ein ganz kurzer offener Momentlaut, wie ein kleines „ö" ertönt, so haben wir den **e**-Laut der Flexionssilben.

Wir bezeichnen diesen Laut mit ə.

Wir bilden ihn z. B. in

Seē-lə, Wē-hə, lēb-ən, gə-gē-bən.

Es ist das der am schwersten zu bildende **e**-Laut, weil er weder wie ē noch wie œ̄ oder e gebildet, klingend gehört werden muss. Seine Aussprache bereitet deshalb den Sängern grosse Schwierigkeiten und in der gewöhnlichen Aussprache wird er meist verschluckt (lē-bn, gē-bn, stē-hn).

Schliesst man die leicht vorgestreckten Lippen bis auf einen kleinen Spalt in ihrer Mitte, ohne aber nach **o** oder **ö** vorzugehen, und schnellt man, wie bei **d**, die Zungenspitze von dem Rand der oberen Schneidezähne zurück, indem man gleichzeitig das Unterkinn schnell senkt — so entsteht der Momentlaut, der in der Aussprache aller auf **e** lautenden Flexionssilben gehört werden muss.

Versucht man die Bildung dieses unbetonten Lautes z. B. in den Worten:

wel-ke = vɛl-kə, sol-che = sol-çə, hö-he = hœ̄-ə,
die-se = dī-zə, ge-wicht = gə-viçt

so wird man beobachten, dass dieser Laut genau an der Bildungsstelle des vorhergehenden Konsonanten erfolgt und zwar durch die explosive Thätigkeit des Zungenrückens, wie z. B. bei: wel-kə, zol-çə; oder der Zungenspitze wie bei: die-sə oder der Lippen bei: bē-bə.

Wir unterscheiden demnach 4 verschiedene **e-Laute.**

ε̄ = in mähen, gebären

ε = in erhält, Männer, recht, Quell, zerr

ē = in See, Fee, Thee, Reh

ə = in Sē-lə, lē-bən, gə-gē-bən.

Bildet man ein **i** und streckt die Lippen stark verengend nach **u** vor, so ertönt der geschlossene Laut **ü**, wie wir ihn in: wü-the, lü-ge hören; fonetisches Zeichen **ȳ.**

Wird der Laut offen gebildet, so hören wir Mütter, schützen, Hütte; fonetisches Zeichen **y.**

Wir unterscheiden folglich 8 geschlossene

ū, ō, ā, ε̄, ē, œ̄, ȳ, ī

und 8 offene Stimmlaute

u, o, a, ε, ə, œ, y, i.

Erst wenn man die tadellose, sichere und leichte Bildung der geschlossenen Stimmlaute beherrscht, erst dann gehe man zur Bildung der 8 offenen Stimmlaute über.

Diese sind deshalb schwieriger und sogar gefährlich zu bilden, weil sie die Stimmbänder nicht durch einen allmählichen Druck — sondern durch einen plötzlichen Stoss — sogenannten Glottis-Schlag (coup de glotte) auf einen Augenblick auseinanderdrängen.

Jeder Kehlkopf ist dem plötzlich ausströmenden Luftstrom gewachsen, wenn er durch den Stoss nicht überrascht wird. Eine verhältnismässig gar nicht starke aber plötzlich ausgestossene Luftwelle erzeugt ein Umschlagen des Tones, wenn die Stimmbänder gegen diesen Stoss nicht vorbereitet werden.

An den geschlossenen Vokalen hatte man reichlich Gelegenheit, diese vorbereitende Haltung des Kehlkopfs und der Stimmbänder zu üben.

Das hastige und unregelmässige Ein- und Ausatmen ist die Hauptursache, nicht nur so vieler Stimmerkrankungen, sondern auch mancher Lungenleiden.

Um den schon so oft angezogenen Vergleich mit der Geige wieder auszunützen, muss man sagen: sowie der Geiger erst den weichen, gleichmässigen Bogenstrich lernt — der dem gleichmässig weichen Atemgeben entspricht — und dann erst zu den Übungen mit dem plötzlichen Strich übergeht, gerade so muss der Stimmbildner erst die geschlossenen, mit weichem gleichmässigem Atem gebildeten Laute lernen, bevor er zu der Bildung der offenen, mit einem plötzlichen Atemzug ererzeugten Laute übergehen kann. Mit einem Wort, er muss, wie der Geiger, Treffsicherheit in der Bogenführung — Treffsicherheit in der Atemgebung erlangt haben.

. In griechischen Worten wird y wie ü gesprochen und zwar als ȳ vor einfachen Konsonanten in hochtonigen Silben,

z. B. Analyse, Ly-ra, Cy-pres-se, A-syl

als y in nebentönigen Silben, sowie vor mehreren Konsonanten, Sa-tyr, Si-byl-le, My-stik —

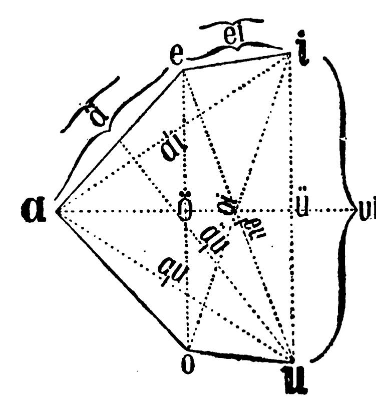
als geschlossenes I wird es gesprochen in

Cy-lin-der, Y-sop, Ty-rol, Ky-nast,

als offenes **i** in

Gyps, Myrte, Sylbe, Krystall, Cymbel, Ä-gyp-ten, Pyr-mont, Kyff-häuser.

Wird **a** als Grundlaut, **i** als der höchste, **u** als der tiefste Vokal angenommen, so lässt sich nach Dubois Reymond folgende Vokal-Skala entwerfen.



zwischen **a** u. **e** liegt **ä**
„ **o** „ **e** „ **ö**
„ **u** „ **i** „ **ü**
} einfache Vokale.

Ferner ergeben sich folgende sieben zusammengesetzte Vokale (Diphthonge):

ai, ei, au, äu, eu, oi und **ui.**

---

ai wird aus der Mund- und Zungenstellung von **a** mit schnell nach **i** verändertem Ansatzrohr gebildet;

ei wird dialektisch sehr verschieden ausgesprochen.

Die Rheinländer, die Königsberger und die deutsch sprechenden Russen bilden:

klēin, fēin, wēin, mēin,

und hier in Frankfurt spricht man oin, z. B.

kloin, foin, woin, moin,

mit stark nasalem Klang, für

klein, fein etc.

Die reine Aussprache dieses zusammengesetzten **Lautes** ist aber ein aus der Zungenhaltung von **a** mit (breitem) nicht ovalem Ansatzrohr von **e** gebildeter Laut, wobei der Zungenrücken aber etwas gehoben ist, und entspricht graphisch dem Zeichen

„**a i**".

Wir sprechen also:

ai = **ei**

wie z. B.

Bai, Hai, Hain, Kaiser,
Laich, Mai, Maid, Mais,
Saite, Waise, Main, Laibach,
Bai-er, Lai-e, La-kai,

ebenso wird **ai** gesprochen in

Bay-ern, Norder-ney, Tem-pel-tey,
Mei-er = Mai-er = Mey-er = May-er.

---

au.

Je entfernter im Ansatzrohr zwei Vokale stehen, desto schwerer verbinden sie sich.

au wird dialektisch ebenso verschieden gebildet wie **ei.**

Die Schwierigkeit der Bildung beruht darin, dass kein Laut auf Kosten des andern vernachlässigt werden darf und die Laute doch bestimmt verbunden erklingen, also nicht

á-u oder **a-ú,**

sondern **au** wie in

Au-gust, Augs-burg.
Haus, Maus, Laus,
Laub, Rauch, Bauch.

äu und **eu.**

Die Aussprache von **äu** und **eu** ist ebenfalls sehr vielen Schwankungen unterworfen.

Wenn wir diese zusammengesetzten Vokale richtig aussprechen, so bilden wir erst ein offenes **o**, dem schnell ein geschlossenes **ü** folgt.

Wir sprechen darum:

Mäu-se, Häu-te, Heu und heu-te.

als **oü,**

eine Bezeichnung, wie sie auch Gymnasialdirektor Erbe in Ludwigsburg vorschlägt — und die im Sprechen und besonders im Singen leicht zu „packen" ist [1]).

---

oi und **ui.**

oi, dieser zusammengesetzte Laut, der z. B. in Bayern und Hessen sehr viel gesprochen wird, kommt im rein Deutschen gar nicht vor, in Fremdwörtern wird er als **oa** und **o-i** gebildet wie in:

Toilette (oa), Stoiker (o-i).

Man bildet ferner schnell verbunden — erstes oder zweites Lautelement betont — **ui** in

hui, pfui, Luit-pold, Bis-kuit, Luise,

dagegen **ȳ** in Duisburg und **i** in Gui-do, Gui-tarre, Guir-lande, Guil-lo-tine.

---

1) Zeitschrift des allgem. deutschen Sprachvereins. XV. Jahrgang. Nr. 16. Bericht über „die deutsche Bühnensprache".

6.

Die mouillierten Laute.

gn und **ll** aus dem Französischen; **gl** und **gn** aus dem Italienischen, **ñ** aus dem Spanischen, die häufig in unserer Sprache gebraucht werden, nennen wir mouillierte Laute.

Unter Mouillieren verstehen wir die Veränderung, welche jeder beliebige Konsonant durch das Ein- bezw. Unterschieben der Mundartikulation eines **j** erfährt. Beispiele:

Eau de Cologne = **nj**	
compagnon	**(gn = nj)**
bataillon	**(ll = j)**
Marseille	**(ll = j).**
Champagner	**nj**
angello	**(ng = nj)**
Signor	**(gn = nj)**
Sevilla	**lj**
figlio	**(glio = ljo).**

Doña = Donja
España = Espanja
Bologna = Bolonja

7.

Die Aussprache der zusammengesetzten Konsonanten, des „v“, „s“ und des „g“.

Ist die Bildung der einfachen Konsonanten richtig geübt, so kann die der zusammengesetzten Konsonanten und Konsonanten-Häufungen keine Schwierigkeiten bereiten.

Die schnelle Aufeinanderfolge zweier oder mehrerer verschiedener Sprechstellungen, woraus ja ein zusammengesetzter Laut besteht, muss eben so lange geübt werden, bis jeder Laut mit gleich grosser Leichtigkeit und Schnelligkeit gebildet werden kann.

Es sind dies die Laute **c** und **z** = **ts** — und **x**, der aus einem **k** und schnell darauf folgendem scharfen **s** besteht; ferner:

pt, pft, pfts, pl, st, zt, kr, pr, kl,
bl, bt, bts, ts, tst, ds, ngt, mpst,
scht, schts, schr, rt, rts, kt, gt, spr,
qst, ckt, ckts, cht, chts, . . . u. a. m.

Die schnell aufeinanderfolgende und doch bestimmte, reine Übung dieser Laute trägt wesentlich zur Geschmeidigkeit der Lippen und der Zunge bei.

---

v wird wie **w** gesprochen in den Worten:
Vasall, Venus, Villa, Violine, Vokal, November, nervös.

Der stimmlose Reibelaut **s** wird auslautend immer wie **s** gesprochen ebenso wie **ss, sz, was, das, glās** (oft auch dialektisch glas), grās, grōss. Anlautend wird immer stimmhaftes **z** gesprochen, mit Ausnahme vor einem Konsonanten und in Fremdwörtern: **Skandal, Szepter, Scipio, Smaragd, Skizze, Skat,** obwohl die beiden letzten Worte sehr oft wie ʃkit-sə und ʃkāt gesprochen werden. Wir sprechen **Salāt, Suf-lœr, Su-pē, Sym-fo-nī, Sē-re-nāde, Sō-fa, Su-pɛr-in-tɛn-dɛnt.**

---

st und **sp**, die so häufig in unserer Sprache vorkommen werden anlautend immer wie **ʃt** und **ʃp** gesprochen, also:

ʃtyl, ʃpital, ʃtets, ʃpektakel, ʃtern, ʃtatistik,
ʃtandārte, ʃtrofe.

Ausnahmen bilden aber:

Spaa, Spleen, Staccato, stagnieren, Star, stilistisch, Stradella, Strategie, Stuart.

Splendid, stipulieren, Streik.

Die drei letzten Worte werden — im Gegensatz zur Bühnensprache — jedoch häufig wie ſp und ſt gesprochen.

Inlautend wird st und sp gesprochen, z. B. in:

ab-strakt, Res-pekt, Constanz

obwohl bei letzterem Worte die Aussprache mit ſ stark überwiegt.

---

ch.

1. wird immer gesprochen nach:

i, e, ä, ö, ü, ai, ei, äu, eu, und nach **l, r, n.**

mich, spreche, Gespräch, Löcher, Sprüche, Laich, Eiche, euch, Molch, Storch, manch, Mäuschen, Frauchen, Orchester (auch Orkester) [1].

2. ferner überall in der Ableitungssylbe „**chen**":

Fisch-chen, Reh-chen, Männ-chen, Frau-chen.

3. In der Endung **ig:**

freudig, ewig, Honig, König, Königs, befriedigt, freudigste, vor **lich** aber **k,** königlich, ewiglich.

obwohl auch hier die Aussprache oft wie ç gebraucht wird.

4. Im Anlaut kommt **ch** nur in Fremdwörtern vor und wird wie **k** gesprochen:

Chlodwig, Chlotar, Chaldäa, Chaos, Charakter, Chemnitz, Chor, Chur, Christ, Christian, Chronik, Chrysantemum, Chorographie, Cherubini, Chrestomatie.

Die Schreibweise mit **K** wäre hier eine berechtigte.

Wir sprechen aber **ch** wie ç oder: x in:

Chemie, Chirurgie, Cherusker, Cherub, Cherubini, China,

---

[1]) Deutsche Bühnensprache.

Chinin — Alchymie, Archont, Acheron, Bacchus = Baxus Gracchen und Ximene.

5. ch = ʃ in französischen Worten:

Chablis, Champagner, Chamisso, Charivari, Charles = ʃarl, Chassepot = ʃaspō, Chef, Chiffre, Chokolade.

Ch = tʃ in englischen Worten:

Check, Manchester, Richmond

und in den spanischen Wörtern:

Chile, Chimborasso [1]).

Kein Laut unserer Sprache ist aber so mannigfaltiger und wechselnder Aussprache unterworfen wie

„g"

eine Einheitlichkeit in der Aussprache herrscht hier nicht.

Das auslautende und oft auch das anlautende g wird dialektisch bald wie **ch, k, j** oder **sch** gebildet.

Der Süddeutsche und Österreicher bildet auslautend **k,** der Norddeutsche **ch,** der Berliner **j,** der Frankfurter **sch.**

Man hört:

māxt und mākt für Magd
zāx „ zāk „ sag
zīç „ zīk „ sieg.

Könich oder Könik = König. Auch anlautend: Jott für Gott und gommt für kommt (in Sachsen). Kriejer und Kriecher (Berlin) für Krieger, Vergnüjen für Vergnügen.

Und hier in Frankfurt kann man jeden Tag hören:

kēniʃ, krōzər kot, krīʒər, fɛrknīʒə, klaiʃ, bəkloitət

für:

König, grosser Gott, Krieger, Vergnügen, gleich, begleitet.

---

[1]) Deutsche Bühnensprache.

Die Ursache dieser verschiedenartigen Aussprache liegt wesentlich in der Schwierigkeit der Bildung des **g**-Lautes selbst und in seiner mangelhaften Resonanz, die sich immer nach dem ihm folgenden oder vorhergehenden Laute richtet.

Gegenwärtig herrschen folgende Sprachlautgesetze für diesen vielumstrittenen Laut.

I. a) Im Anlaut, als Doppellaut und zwischen zwei Vokalen wird **g** wie **g** gesprochen:

gāb, gēb, gīb, Gott, gūt, galt, Gras, Bräuti-gam, A-gā-tə, Rī-ga, Schmug-gel, Bagger, Eg-ge, Rog-gen, Dog-ge, flüg-ge. — Tu-gend, Sie-ge, Köni-ge, ewi-ge, heilige.

Apostrophiert vor **g** wird zumeist wie **j** gesprochen:

ēw'-je, heil'-je, sēl'-je, blūt'-je, zak'-je, rup'-je,

obwohl in Süddeutschland

ēw-ge, heil-ge, sēl'ge

sehr oft gesprochen werden.

b) **g** vor **u** in den Fremdwörtern:

Guido (gīdo), Guinee (ginē), Guirlande, Guitarre, Guillotine (giljotīn), Intrigue (intrigə).

c) **g** vor **h** in einigen aus dem Italienischen stammenden Worten:

Ghetto, Ghibelline, Laringhetto.

d) Wenn **g** inlautend nach langem Vokal erscheint, sei es im Silbenansatz oder vor einem Konsonanten, oder nach kurzem Vokal in Verbindung mit **r**, **l**, so sprechen wir **k**:

mög-lich, kläg-lich, vorzüg-lich, Schlag, schlägst, Jagd, Magd, beugst, arg, Balg, Berg, Sieg, siegst, Weg,

obwohl sehr oft zīç und vēç gesprochen wird[1]).

II. a) **g** in Verbindung mit **n** ist ein Laut, der das fone-

---

[1]) Deutsche Bühnensprache.

tische Zeichen η hat und wird als rein nasal gutturaler Halbvokal gesprochen:

draη, zaη, waη, klaη, kliη, ɛnduη, mɛsuη, bəērdiguη,
klɛη-ə gə-zɛη-ə.

b) Folgt auf „ng“ ein s, so verhärtet sich der weichklingende Laut **g** in **k**.

Gang — Gangs (k).
Gesang — Gesangs (k).
Trennung — Trennungs (k).
Frühling — Frühlings (k).

---

c) Von jedem Laut, der in der Kunst der Rede oder des Gesanges gebildet wird, verlangen wir Deutlichkeit und diese wird durch stark abgeschlossene, reine Bildung der Laute erzielt; es spricht und singt sich leichter und verständlicher auf bestimmt abgegrenzte Silben, als auf unbestimmte Hauchlaute, darum verhärtet sich **g** in Verbindung mit **l** und **r** zu dem abgeschlossenen Gaumenlaut **k** in

Talg (k) Balg (k), Zwerg (k), Burg (k);

auch auslautend nach **a**, **o**, **u** in

Tag (k), Trog (k), Trug (k), Lug (k),

---

d) **g** in Verbindung mit **t** sprechen wir ebenfalls wie **k**, wobei **k**, je nach dem Charakter des ihm vorangehenden Vokales klingt.

erlēdigt, wīgt, lēgt, bəwēgt, bəfrīdigt.
trāgt, rāgt, klāgt, sāgt, wōgt, lūgt. —

obwohl bei den ersten 5 Worten die Aussprache auf ç sehr häufig ist.

Als **k** zu sprechen ist **g** aber in;

Wēg, Stēg, lēg, wēg-bar, Wēg-weiser

ebenso in der offenen Vorsilbe

weg, wsg-werfen, wsg-jagen.

III. In der Nachsylbe „**ig**“ und „**ieg**“ überwiegt die Aussprache des Reibungslautes **ç** bei weitem den in Österreich und Süddeutschland stark gebrauchten Verschlusslaut **k**. Ein sich immer stärker verbreitender Sprachgebrauch verliert aber dialektischen Charakter und wird Allgemeingut, wir sprechen **ig** wie **iç** in:

sē-liç, ē-viç, Kö-niç, hei-liç, freu-diç, Sēliç-keit, E-viçkeit, Köniç-raiç, Hai-liç-kait, freu-diç-ste.

Wir sprechen aber **k**:

Krieg, = (krīk) im Gegensatz zu kriech
Sieg = zīk „ „ „ siech
lieg, = līk
bieg, = bīk.

8.

Zeichen-Erklärung.

ū = geschlossen wie in: Buch, Brut, Wut, du.
u = offen wie in: Hund und Mutter.
ō = geschlossen wie in: Hohn, Ton, Sohn.
o = offen wie in: Gold, doch, von.
ā = geschlossen wie in: Saat, Bahn, Wahn.
a = offen wie in: dann, Hand, was.
ε̄ = ae geschlossen wie in: Ähre, wählen, gäben.
ε = dem offenen ae und e wie in: Hände, Welt, essen.
ē = geschlossen wie in: See, Fee, Thee.
ə = das unbetonte e der Vor- und Nachsilben wie in:

See-le = zē-lə

ge-ge-ben = gə-gē-bən.

œ̄ = geschlossenem ö wie in: Höhle, Söhne.
œ = offenem ö wie in: Mönch, gewölbt.
ȳ = geschlossenem ü wie in: wüte, Blüte.
y = offenem ü wie in: wünsche, hülle.
ī = geschlossen wie in: lieblich, hier.
i = offen wie in: dich, sich.
ai = ei wie in: mein, dein, Bai, Hain.
oü = eu und äu wie in: Leute, Ge-läu-te, Bräu-te, heute.
au = au wie in: Haus.

ui = ui.
f = stimmlos wie in: Feind, Vater.
v = stimmhaft wie in: Venus, Welt, Wasser.
s = stimmlos wie in: Glas, Wasser,
z = stimmhaft wie in: sage, See, reisen.
ʃ = stimmloses „sch“ wie in: Fisch, Spatz, stehen.
ʒ = stimmhaftes „sch“ wie in: Jenny, Journal, Genie.
ç = der Ich-laut wie in: ich, blech, zech.
x = der Ach-laut wie in: ach, doch, auch.
ŋ = ng wie in: sang, Übung.
/ bedeutet Atem nehmen.
– bedeutet eine Pause, wobei der Ton in der Schwebe bleibt, also nicht sinkt.
— bedeutet eine Pause nach einem abgeschlossenen Satze.
, dieses Zeichen über einer Silbe zeigt an, dass diese Silbe betont werden muss.
„~“ zeigt an, dass eine Silbe nicht bestimmt abgegrenzt gesprochen werden darf, sondern dass der Endlaut der Vorsilbe sich mit dem Anfangslaut der Nachsilbe verbinden muss wie z. B. in:

Übungen, vergessen = ȳ-buŋ~ən, fεr-gεs~ən.

Laut-Tafel.

		Lippen-Laute	Zahn-Laute	Gaumen-Laute	Kehl-Laute
stimmlose	Verschluss-laute:	p.	t.	k.	
	Enge Reibe-laute:	f.	s. ʃ.	ç. x.	h.
stimmhafte	Verschluss-laute:	b.	d.	g.	
	Dauerlaute:	m. v.	n. l. z. ʒ. r	η. j.	
Vokale	geschlossene	ū. ō. ā. ε̄. ē. œ̄. ȳ. ī.			
	offene	u. o. a. ε. ə. œ. y. i. au. ai. oü. ui.			

V.

Einfache Lautbildungs- und Atem-Übungen.

Jeder Mensch hat bekanntlich einen ganz bestimmten, ihm eigentümlichen Stimmklang. Dieser Klang ist, wie wir gesehen haben, von dem Bau sowie von dem Gebrauch der Sprechwerkzeuge abhängig.

Je richtiger die Sprechwerkzeuge durch die Kunst des Atmens gebraucht werden, und je geringer die Nervenspannung während der Lautbildung ist, um so reiner und freier kann sich auch der Klang — (das Metall) der Stimme entwickeln.

Diesen Klang zu absoluter Reinheit, zur Kraft und Tragfähigkeit, zum Umfang und Ausdruck zu bilden, wird immer das Ziel jeder Sprach- und Gesangserziehung bleiben.

Eine Schule, sie mag heissen wie sie will, die nicht neben tadelloser Lautbildung aller Sprechlaute, reinste Klangbildung erzieht, ist mangelhaft und einseitig.

In neuerer Zeit wird von einigen Stimmbildnern die Schulung der Stimme nach dem „Primärton“ wie ein neues Evangelium gepriesen, und der verstorbene Müller-Brunow als der Johannes dieser Schule genannt.

Gewiss hat Müller-Brunow in seiner Schrift „Tonbildung oder Gesangsunterricht“ für Sänger und für Redner ganz beherzigenswerte Winke und Anleitungen gegeben, aber die Bezeichnung „Primärton“ ist nichts neues.

Was heisst, was ist Primärton?

Nach der eigenen Erklärung Müller-Brunow's ist der Primärton nichts anderes als der, nach Beseitigung aller Sprechhindernisse mit der geringsten Kraft leicht und frei erzielte Grundton.

Richtiger, müsste es heissen: der in der gewohnten Sprechlage — nur durch die Schwingungen der Stimmbänder — ohne Verstärkung der Resonanz des Ansatzrohres, erzeugte Ton — heisst Primärton.

Dieser Primärton kann durch Resonanz der Sprechwerkzeuge eine Verstärkung oder eine Schwächung erleiden.

Es können nämlich durch die ausströmende Luft die Stimmbänder in vollkommen reine Schwingungen versetzt werden, und der Ton doch nicht rein an unser Gehör dringen, wenn die Resonanz des Ansatzrohres, durch welches jeder Ton seinen Weg nehmen muss, diese Schwingungsreinheit auch nur im geringsten hemmt.

Gehemmt wird die Resonanz immer — der Stimmeinsatz mag ein noch so richtiger sein — durch eine schlechte Zungen- oder Lippenhaltung oder durch eine übermässige Nervenspannung.

Nur durch die richtige Lippen- und Zungenhaltung, durch die freie und leichte Atemführung und durch das Vermeiden jeder Nervenspannung ist es möglich, den Primärton so zu gestalten, dass er an Klangreinheit und Tragfähigkeit sowie an Umfang gewinnt.

Die Grösse des Umfanges, die Skala, zu welcher jeder Primärton umgeformt werden kann, wird immer in erster Linie von dem **Bau**, in zweiter Linie aber von dem erlernbaren richtigen **Gebrauch** der Sprechwerkzeuge abhängen.

Bevor mit dem Studium des Umfanges in der Lautbildung begonnen wird, ist es aber notwendig — dass man zuerst lerne, jeden Laut innerhalb der jedem Menschen eigentümlichen Stimmlage leicht und rein zu bilden.

Die Stimmbildung erhält dadurch anfangs etwas Gleichmässiges — Monotones — weil man, um mich musikalisch auszudrücken — lauter gleichwertige und gleich hohe Noten spricht.

Ist aber die Stimmbildung auf diese Art erst erlernt, so wird man staunen, wie schnell und wie sicher man jeden Ton auch nach der Höhe oder Tiefe — also nach dem Umfang — leicht und sicher zu formen vermag.

Den Grundton einer Stimme aus der Mittellage heraus zu entwickeln und durch aufmerksames Beobachten zu prüfen: ob dieser Grundton sich leichter nach der mittleren, tiefen oder hohen Tonlage bilden lässt, ist darum von jeher die Aufgabe einer richtigen Stimmbildung und wird es immer bleiben.

Was lässt sich überhaupt neues über die Stimmbildung sagen?

Wir vermögen nur die Stimmbildungsgesetze physiologisch zu begründen, um mit Goethe:

„alten Wein in neue Schläuche zu füllen".

Das Alterprobte in neuer Form verlebendigen und darnach gründlich und ausdauernd üben, das ist alles, was wir können.

Mit Eilzugsgeschwindigkeit Stimmen gesund und richtig zu bilden, ist noch keinem Lehrer gelungen.

Schüler, die schon nach ein paar Wochen Sprechunterricht eine Ballade vortragen, oder Sänger, die nach einem Vierteljahr Gesangsunterricht ein Lied singen wollen, sollte man gar nicht unterrichten, denn durch solche wird nur eitles Kunstproletariat gezüchtet.

Die ausserordentlich schwierige Kunst des Atmens, der richtige Gebrauch des geschlossenen und des sehr gefährlichen offenen Einsatzes erfordern Zeit, Geduld, Ausdauer und — ein vorzügliches Gehör.

Täglich wurden und werden ja von ungebildeten und gewissenlosen Lehrern Stimmen in die Höhe geschraubt oder in die Tiefe gepresst und zwar oft mit augenblicklich scheinbarem Erfolg, aber schon nach kurzer Zeit sind frühzeitige Klanglosigkeit, Heiserkeit und Stimmlähmung die Folgen solch gewaltthätigen Unterrichts.

Eine Übung, die nach 3mal 15 Minuten mit Ruhepausen von je 5 Minuten die Stimme heiser oder müde klingend macht, ist schlecht; ebenso eine Schule, die die Stimme mit den Jahren nicht leichter, reiner und stärker klingend zu bilden vermag. Die Kunst verträgt keinen Zwang, am allerwenigsten die der Stimmbildung.

Jede gewaltsame Anstrengung der Sprechwerkzeuge hindert naturgemäss die freie, leichte Bildung des Tones. Es kann deshalb nicht ernstlich genug bei allen Übungen vor der krampfartigen Haltung des Körpers gewarnt werden.

Mit freundlichem Gesichtsausdruck — denn Freundlichkeit ist seelisches Wohlbefinden und dieses ist bei der Stimmübung notwendig — nicht

grinsend — ohne Anstrengung, die Laute bilden, und hören — hören — und wieder hören lernen, wie der eigene Ton aus der Mittellage heraus bei weichem Einsatz mit halber Kraft (mezza voce) durch richtige Atemgebung sich immer freier, leichter und darum reiner und metallischer entwickelt, das ist die Hauptaufgabe jeder Ton- und Stimmbildung.

Wie erkennt man nun aber den Grundton, aus dem heraus geübt werden soll?

Die wenigsten Menschen geben sich bei anderen wie sie sind — d. h. ihrer Natur entsprechend, einfach und natürlich. Die meisten meinen, sie müssten, um feiner und gebildeter zu erscheinen, um Gefallen zu erregen oder auch um egoistische Absichten zu verdecken — einen besonderen — nach ihrer Ansicht feineren Ton, in einer ihnen nicht eigentümlichen — meist höheren Stimmlage anschlagen.

Man kann das täglich in Gesellschaften beobachten, wo sich die Menschen noch nicht genau kennen, sich erst prüfend beobachten und sich meist einen gewissen Zwang der Unterhaltung auferlegen, bis sie endlich erschöpft nach Hause kommen und in ihrem natürlichen Ton das erlösende „Gott sei Dank“ ausrufen.

Auch an Schülern, die ihre Stimmbildungsstudien beginnen, kann man ganz deutlich beobachten, wie sie aus Verlegenheit, Aufregung oder mangelhaftem Gehör nie eine Tonlage festhalten, sondern diese immer wechseln und in einer ihnen gar nicht eigentümlichen Tonlage zu üben versuchen. Das beste Mittel, solche Schüler zu zwingen — sich zu geben wie sie sind — d. h. in ihrer natürlichen Grundfarbe zu antworten, sind plötzlich an sie gerichtete Fragen, die sie überraschen und ihnen keine Zeit zur Sammlung lassen, z. B.

Wie haben Sie heute geschlafen? oder: Was haben Sie gegessen? — Ganz erstaunt antwortet dann der Schüler in der ihm eigenen Stimmlage, mit dem ihm eigentümlichen Grundtone, den der Lehrer dann festhält und in diesem Ton weiter üben lässt.

So führt man den Schüler immer wieder auf seinen Grundton zurück, bis er ihn festzuhalten und aus ihm heraus selbständig d. h. „selbsthörend“ seine Übungen zu entwickeln vermag.

So zeitraubend diese Übungen auch zu sein scheinen, so sind sie doch der sicherste und erprobteste Weg zur Veredlung und Kräftigung der Stimme; denn wer hier an jedem einzelnen Wort die verschiedenen technischen Schwierigkeiten nicht bewältigt, der vermag auch nicht im Fluss der Rede oder des Gesanges seine Sprechwerkzeuge leicht und sicher zu gebrauchen.

Stotternde, verbildete, heisere und übermüdete Stimmen erlangen, wie die Erfahrung täglich bestätigt, durch diese Übungen ihr ursprüngliches Metall und ihre Kraft und Ausdauer.

Auch Offizieren, die vor der Front kommandieren, sind diese Übungen zu empfehlen. Wie mancher Offizier musste schon seinen Dienst quittieren, weil sein Kommando vor der Front nicht verstanden wurde, da er den richtigen Gebrauch der Stimme nicht kannte.

Stotterer können durch eine richtige Zwerchfell-Atmung geheilt werden, denn das Stottern wird nicht durch mangelhaften oder ungeschickten Gebrauch der Sprechwerkzeuge hervorgerufen, sondern durch eine krampfartige Spannung des Zwerchfells.

„Die erfolglose und übertriebene Anstrengung des Stotterers, mit Hülfe der Mundteile und der Halsorgane dennoch Sprechlaute hervorzubringen, erscheinen als eine ängstliche Grimassenschneiderei, und dieser ängstliche Ausdruck wird

noch dadurch vermehrt, dass durch die Hemmung der Ausatmung Atemnot und Störung des Blutumlaufes veranlasst wird. Mit dem endlichen Nachlassen des Krampfes und der nachfolgenden raschen Ausatmung verschwindet dieses ganze Bild und es treten die natürlichen, geordneten Verhältnisse wieder ein, bis ein neuerlicher Krampfanfall jenes Bild aufs neue hervorruft"[1]).

Nur eine ruhige, nicht hastige Einatmung mit einer lang andauernden, gleichmässigen Ausatmung sind imstande, das Zwerchfell so zu stärken, dass es dieser krampfartigen Spannung nicht mehr unterliegt.

Man übe nie mit vollem, aber auch nie mit ganz leerem Magen. Der volle Magen hindert, wie wir das aus der Zeichnung S. 41 ersehen, die Schwingungsfähigkeit des Zwerchfells, der leere Magen giebt zu wenig Kraft.

Eine halbe Stunde nach dem Frühstück und eine Stunde nach dem Mittagessen ist die geeignetste Zeit zum Üben.

Es empfiehlt sich auch, grosse rednerische oder gesangliche Anstrengungen nie mit ganz leerem Magen zu beginnen. Ein kleiner, leicht verdaulicher Imbiss eine Stunde vor Beginn der Thätigkeit wird die Kraft und Ausdauer, die jede Rede- und Gesangsleistung erfordert, nur erhöhen.

Mit leerem Magen anstrengende rhetorische Aufgaben zu lösen, wirkt schädlich auf den ganzen Organismus. Meist tritt dann durch die beim Reden oder Singen übermässig verbrauchte Kraft eine solche Ermattung ein — dass man das Gefühl des Hungers nicht mehr hat und nur den quälenden Durst durch übermässige Aufnahme von Flüssigkeit zu stillen sucht, worauf dann regelmässig eine schlaflose Nacht folgt.

Viele Redner und Sänger haben durch diese unvernünf-

---

[1]) Unsere Sprachwerkzeuge von Georg Herm. v. Meyer. Leipzig. Brockhaus 1880.

tige Lebensweise nicht nur ihre Stimme, auch ihre Nerven vorzeitig geschwächt.

Für die leichte und richtige Bildung aller unserer Sprechlaute haben sich die folgenden Übungen an Stimmkranken und Stimmgesunden glänzend bewährt, sie dienen gleichsam als Wegweiser für eine gesunde und richtige Stimmbildung.

Die Stimmbildung vieler Sänger nach dem

do, re, mi, fa, so, la, si

ist eine einseitige und darum mangelhafte.

Diese Stimmbildungsskala stammt von Guido von Arezzo, der um das Jahr 1000 als Benediktiner-Mönch zu Pomposa lebte. Nach einer aus dem 8. Jahrhundert stammenden Hymne an den heiligen Johannes d. Täufer, die mit den Worten beginnt: **Ut** queant laxis **re**sonare fibris **mi**ra gestorum **fa**muli tuorum **so**lve polluti **la**bii reatum, Sanct Johannes, und in welcher die Versanfänge **ut, re, mi, fa, so, la** auf die betreffenden Stufen der Skala fielen, brachte Guido seinen Schülern das Treffen der Töne bei[1]).

Viel später wurde von den italienischen und französischen Gesanglehrern die siebente Silbe **„si"** hinzugefügt, und **„ut"** in **„do"** verwandelt.

1.

Man beginne keine Übung, bevor man nicht in völlig ungezwungener und unbeengter Körperhaltung die Lungen durch das Nasen-Atmen mit Luft ganz gefüllt hat, wie wir dies bei den Atemübungen schon kennen gelernt haben.

---

1) A. Jonquière: Musikalische Akustik.

(Damit deine Diener, mit weitgeöffnetem Munde, die Wunder deiner Thaten wiederholen können, löse die Schuld der befleckten Lippen St. Johannes.)

2.

Man übe nie länger als dreimal 15 Minuten, mit einer Zwischenpause von je 5 Minuten, während welcher man am besten auf- und abgeht und frische Luft einatmet.

3.

Man befolge genau, was über die Bildung jedes einzelnen Lautes gesagt war, — und übe nie mit voller Kraft, immer halblaut, deutlich ohne Anstrengung.

---

1. Mit einem Atem bilde man so oft und so explosiv wie möglich die folgenden Verschlusslaute, erst einzeln, dann so oft wie möglich nacheinander.

p. p. p. . . . .
t. t. t. . . . .
k. k. k. . . . .

An diesen einfachen Verschlusslauten hat man schon reichlich Gelegenheit, die Spannkraft des Atems zu schulen.

In der ersten Zeit wird die Spannkraft des Atems vielleicht nur zur Bildung von zwei, drei p. t. k. reichen — in kurzer Zeit aber kann man es zu einer 30, 40, 50fachen Bildung jeder dieser Laute bringen.

2. Ist jeder dieser Laute einzeln richtig geübt, dann bilde man mit einem Atem die drei Laute nacheinander so oft wie möglich.

ptk. ptk. ptk.
ktp. ktp. ktp.
tkp. tkp. tkp.

In derselben Weise verfahre man mit der Bildung aller nachfolgenden Laute.

3. Man bilde die stimmhaften Verschlusslaute b, d, g jeden einzeln so explosiv und rein klingend wie möglich — und so oft wie möglich mit einem Atem.

4.

Dann bilde man mit einem Atem die drei Laute so oft wie möglich nacheinander:

b. d. g. . . .
d. b. g. . . .
g. d. b. . . .
g. b. d. . . .

5.

Nun bilde man mit einem Atem je einen stimmhaften und stimmlosen Laut so oft wie möglich.

pb und bp . . . . . .
td und dt . . . . . .
kg und gk . . . . . .

6.

Mit einem Atem bilde man die drei stimmlosen und die drei stimmhaften Verschlusslaute so oft wie möglich nacheinander.

p t k b d g . . . . .
g d b p t k . . . . .
p b t d k g . . . . .

7.

Durch die Bildung der stimmlosen Reibelaute — wird die Geschmeidigkeit der Zungenspitze — und das langsame Heben des Zwerchfells ganz besonders geschult.

Man bilde mit einem Atem so langdauernd und gleichstark wie möglich, jeden dieser Laute erst einzeln:

f . . . .
s . . . .
ʃ . . . .
ç . . . .
x . . . .

Dann bilde man diese Laute in folgender Reihenfolge:

s ʃ . . . . . und ʃ s . . . . . . | ç x . . . . . und x ç
s .ʃ. ç . . . und ç ʃ s
ç s .ʃ. . . . und ʃ s ç
ç ʃ s . . . und s ʃ ç
f s ç ʃ . . und f s ç ʃ x

8.

Nun bilde man alle stimmlosen Laute mit einem Atem: jeden Laut bestimmt abgeschlossen und alle mit gleicher Kraft.

p. t. k. f. s. ʃ. ç. x.

Man versuche die reine Bildung mit einem Atem 2, 3, 4, 5 mal. Dadurch vermag Jeder die Kraft-Dauer seines Atems bis zur höchsten Leistungsfähigkeit beliebig zu steigern.

9.

Nun versuche man die reine Bildung der Nasen-Vokale

m. n. und η.

Man bilde jeden Laut mit ganz geringer Kraft, mit

weichem Stimmeinsatz, gleichmässig klingend, so lange wie möglich.

Man achte besonders darauf, dass jeder der stimmhaften Laute weich und doch bestimmt eingesetzt werde — dass man also den Laut nicht tastend bilde.

Ferner achte man darauf, dass der Laut nicht flackere — das heisst dass er nicht mit ungleichmässig ausströmendem Atem gebildet werde. Jeder Stimmlaut soll durch diese Übungen von Anfang bis zu Ende einen gleichmässig reinen und gleich starken Klang erhalten.

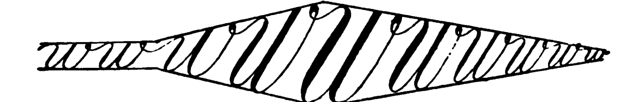
Das ist nur möglich, wenn durch ein volles sattes Ein atmen Kehlkopf und Stimmbandstellung fixiert sind, das Zwerchfell allmählich und gleichmässig sich hebt und jede Spannung in der Muskulatur und den Nerven vermieden ist.

Ebenso bilde man:

v, z, ʒ, l, j und r.

10.

Ist die gleichmässige Bildung jedes dieser Laute einzeln gelungen, dann versuche man jeden Laut an- und abschwellend bis zum vollständigsten Pianissimo, so reinklingend wie möglich zu bilden. Graphisch lässt sich diese Bildung auf folgende schon früher angegebene Art ausdrücken.



11.

Nun bilde man mit einem Atem die neun stimmhaften Laute so rein und gleich stark klingend wie möglich:

m, n, η, v, z, ʒ, l, j, r.

Man versuche die Bildung dieser neun Laute mit einem Atem zwei- dreimal nacheinander, wie vorhin bei Übung 8 die Bildung der stimmlosen Enge-Laute.

12.

Man bilde drei Laute mit einem Atem und lasse jedesmal den mittleren Laut anschwellen wie vorhin das „w“, setze sehr weich den ersten Laut ein, schwelle den zweiten Laut an und den dritten lasse man wieder abschwellend verklingen.

m n m

v m v

v Z v

z m z und ʒ m ʒ

u. s. w.

14.

Man versuche nun die reine Bildung des „a“ aus m und v

ma — ma,

oder

va — va.

15.

Dann bilde man die geschlossenen acht Vokale: ā, ō, ū, ɛ̄, ē, œ̄, ȳ und ī in Verbindung mit den stimmhaften Dauerlauten

in folgender Reihenfolge, die für die Lippenhaltung von Wichtigkeit ist.

m ā m
m ō m
m ū m
m ō m
m ā m
m ε̄ m
m ē m
m œ̄ m
m ȳ m
m ī m.

Nach jedem Worte setze man bestimmt ab und schöpfe neuen Atem.

Ebenso bilde man die geschlossenen Vokale mit nān, vāv, zāz, ʒāʒ, lāl, jāj, rār. ŋ wird nur auslautend gebraucht.

16.

Man bilde die oben angeführten 10 Worte mit einem Atem zwei- dreimal gleich stark, in gleichen Intervallen.

17.

Man bilde erst immer zwei gegenüberstehende, dann alle zwanzig Worte mit einem Atem:

vān — fān.
vōn — fōn.

vūn — fūn.
vōn — fōn.
vān — fān.
vε̄n — fε̄n.
vēn — fēn.
vœ̄n — fœ̄n.
vȳn — fȳn.
vīn — fīn.

18.

Ebenso übe man: bān-pān, gān-kān, zān-sān, dān-tān, ʒāŋ-ʃāŋ, brāt-prāt, drāt-trāt, grāt-krāt, ʃtāt-ʃtāts, ʃprāx-ʃprāxst.

19.

Nun versuche man die möglichst reine explosive Bildung der 12 offenen Vokale

a, o, u, ε, œ, ə, y, i, ai, oü, ui, au

erst in Verbindung mit m, dann mit v in folgender Reihenfolge:

ma — ma	**va — va**
mo — mo	**vo — vo**
mu — mu	**vu — vu**
mo — mo	**u. s. w.**
ma — ma	„
mε — mε	„
mœ — mœ	„
mə — mə	„
my — my	„
mi — mi	„
mai — mai	„

moü — moü u. s. w.
mui — mui „
mau — mau **vau — vau**

Ebenso wie bei der Übung der geschlossenen Vokale setze man nach jedem Worte bestimmt ab und schöpfe neuen Atem.

20.

Dann versuche man die Bildung dieser 14 Worte mit einem Atem, erst einmal, dann zweimal.

21.

Nun bilde man nach der Vokal-Reihe von 15: mam, nan, vav, zaz, ʒaʒ, lal, jaj, rar.

22.

Man bilde die offenen Vokale, wie bei 17 die geschlossenen, in folgender Reihenfolge:
van-fan, ban-pan, dan-tan, gan-kan, fand-pfand, daks-taks, waks-faks, bas-pas, das-tas, braxt-praxt, ſaft-ſafst, grats-krats, ſlaxt-ſlaxst, krampft-krampfst, paf-pfafst, ſrampft-ſrampfst, pfaif-pfaifst.

23.

Man bilde jede der nachfolgenden Silben erst einzeln — dann alle mit einem Atem.

haux, laux, baux, raux, ſtraux, gaux, ſlaux.

Man kann sich hier überzeugen, welch' unglaubliche Kraft zur deutlichen Bildung dieser stimmlosen Hauchlaute angewendet werden muss, wenn sie nicht im Fluss der Rede verschwinden und undeutlich werden sollen.

Darum ist die folgende Übung

24.

eine gute Schule für die reine Bildung dieser Laute. Man bilde jede Silbe erst einzeln — dann alle 13 Silben mit einem Atem.

vax, vox, vux, vox, vax, vεç, vœç, vəç, vyç, viç, vaiç, voüç, vaux.

25.

Man bilde je einen geschlossenen und offenen Laut mit einem Atem in den Silben:

vāv — vav.
vōv — vov.
vūv — vuv.
vōv — vov.
vāv — vav.
vε̄v — vεv.
və̄v — vəv.
vœ̄v — vœv.
vȳv — vyv.
vīv — viv.
vaiv — voüv — vauv.

Dann versuche man die Bildung dieser 23 Silben mit einem Atem.

VI.

Die Geläufigkeit.

Die Schulung der Lautbildung hatte den Zweck, den Wohlklang und die Tragfähigkeit der Stimme zu fördern.

Diese Übung ist aber eine mangelhafte, ungenügende, solange nicht der Schüler in jedem Augenblick mit grosser Schnelligkeit und Bestimmtheit jeden Laut in jeder Verbindung tadellos richtig zu bilden vermag.

Und das ist nur möglich, wenn jeder vorzutragende Satz bis zur vollständigsten Geläufigkeit so lange vorgeübt ist, dass er den Eindruck des Unmittelbaren, des Selbsterlebten erweckt.

Die Vokale in Verbindung mit den Konsonanten bilden das Wort. — Jedes Wort einer Sprache hat aber einen doppelten Wert: den Wert an und für sich und den Wert im Verhältnis zu andern Worten.

Den Wert jedes Wortes an und für sich richtig herausheben, erzeugt den Wortton, den Wert eines Wortes in einem Satze, je nach dem logischen und Empfindungsvermögen ausdrücken, ergiebt den Sinnton.

Den Sinnton richtig zu bilden, ist aber unmöglich, wenn man den Wortton nicht genau kennt, d. h. wenn man nicht jedes Wort bestimmt und leicht, sowohl nach seinem Silben-, wie nach seinem Buchstaben-Wert zu formen, zu artikulieren vermag. Dazu ist eine grosse Geschmeidigkeit aller Sprechwerkzeuge nötig, und diese muss erst an einzelnen Worten geübt werden.

Wer in einer Silbe einen einzigen Laut schlecht bildet, wird dies auch ganz gewiss im Satz, im Fluss der Rede thun.

Nichts stört und erschwert so sehr die Deutlichkeit, also das Verständnis — das erste Erfordernis des gesprochenen Wortes — als lässige, unbestimmte oder fehlerhafte Lautbildung, und nichts verletzt die Schönheit der Sprache so sehr, wie Absichtlichkeit und Ziererei.

Man beobachte nur im gewöhnlichen Leben, wie mangelhaft die meisten Menschen in ruhiger Rede artikulieren, um wie viel schlechter erst „im Sturm, im Wirbelwind der Leidenschaft“, wie Shakespeare sagt.

Schnell, rein und deutlich sprechen ist sehr schwer. Lange, lange müssen einzelne Worte, einzelne Sätze geübt werden, bis sie so mundgerecht sind, dass sie sich in das Gebäude der Rede leicht und bestimmt einfügen.

An den nachfolgenden Beispielen hat man Gelegenheit, die Kunst des Atmens, die Geläufigkeit der Aussprache, den geschlossenen sowie den offenen Stimmeinsatz im Fluss der Rede zu üben.

Aus den angegebenen fonetischen Zeichen ersieht man genau die Aussprache jeder Silbe.

An diesen Geläufigkeits-Übungen hat man auch Gelegenheit, den Wert der einzelnen Unterscheidungszeichen zu üben, die so wichtig für die Deutlichkeit sind.

Wir besitzen bekanntlich 8 Unterscheidungszeichen: den Punkt ., das Ausrufungszeichen !, das Komma oder den Beistrich ,, das Semikolon ;, das Kolon oder den Doppelpunkt :, das Anführungszeichen „—“, das Fragezeichen ? und die Pause —.

Diese 8 Zeichen lassen sich in der Rede ganz bestimmt ausdrücken und müssen auch ganz bestimmt ausgedrückt werden, wenn nicht der Sinn und die Deutlichkeit verlieren sollen.

Alle diese 8 Zeichen können als ebensoviele Atmungszeichen betrachtet werden.

Der Punkt . als Zeichen des Abschliessens eines oder mehrerer Gedanken, wird immer durch ein bestimmtes Senken des Sprechtons ausgedrückt; ebenso das Semikolon ; und das Komma , obwohl bei diesen beiden das Sinken des Sprechtons nicht so stark ist, als beim Punkt — weder nach der Zeitdauer noch nach der Tonstärke.

Das Fragezeichen ? wird immer durch eine schwebende Tonhebung ausgedrückt;

z. B.: Wann kam dein Vater? oder: Dein Vater ist krank? oder: Ist es wahr, dass dein Vater krank ist?

Das Ausrufungszeichen ! kann ebenso durch eine Tonhebung wie durch eine Tonsenkung ausgedrückt werden;

z. B.: Welch ein Unglück! oder: Wie ist sie schön geworden! oder: Das ist ja nicht wahr!

Der Sinn des zu sprechenden Satzes entscheidet also, ob die am Schluss eines Satzes angegebenen zwei Zeichen — durch das Heben oder Senken eines Wortes im Anfang, zu Ende, oder in der Mitte eines Satzes ausgedrückt werden müssen.

Der Doppelpunkt :, das Anführungszeichen „ “ und die Pause — werden immer durch ein längeres oder kürzeres

Einhalten des Sprechtones ausgedrückt, nur mit dem Unterschied, dass beim Doppelpunkt und dem Anführungszeichen der Sprechton immer in der Schwebe bleibt und eine Pause bildet, während bei der Pause selbst der Ton —. nach einem abgeschlossenen Satze sich immer mit einem Punkt, als Abschluss eines bestimmten Gedankens verbindet.

Wir unterscheiden also Schwebe „—“ und abgeschlossene Pausen „—“.

Die Pause ist eines der wirksamsten Mittel im Fluss der Rede, um gesteigerte Aufmerksamkeit für ein bestimmtes Wort, oder einen Satz, — oder um Ruhe für sich selbst zu erzwingen. Durch diese Ruhe vermag dann der Redende mit der geringsten Kraft die grösste Wirkung zu erzielen.

---

1. Sag — was Karl sprach, als Anna kam?
2. Wann kam Hans als Landmann an?
3. Nie will sie dich wieder bitten, nimm sie Philipp friedlich mit mit dir.
4. Helfe Held dem — der elend lebte, eh erkennend er gelernt — fremder Herren Geld verwerfen.
5. Dort hoch oben thront Frau Sonne, dort wo Ottos Sohn jetzt wohnt.
6. Lug und Trug schufst du uns Bruder, durch Gut und Blut büss nun die Schuld, uns zu unserm Schutz und Trutz.
7. Da du dir doch den Dank durchdacht, den Dido durch den Dolch dort duldet, Hey.
8. Frisch, frank, fromm, fröhlich, frei, — schrie Franz keck zu Fritz!

Aus der Mittellage seiner Stimme, ohne Anstrengung mit halber Kraft bilde man erst Wort für Wort mit einem Atem, jedes Wort gleich stark, in gleichen Intervallen.

Erst wenn durch diese Geläufigkeits-Übung alle Sprechschwierigkeiten beseitigt sind, dann bilde man jeden Satz seinem Sinn gemäss und atme erst nach den Unterscheidungs- (Atem) Zeichen; darnach erst versuche man die schnelle und doch sinngemässe Aussprache jedes Satzes mit einem Atem.

Mit jedem Satze hat man also eine dreifache Übung durchzumachen.

1. zāk | vas | karl | ʃprāx | als | an~a | kām. | ?
2. van | kām | hans | als | lant-man | an. | ?
3. nī | vil | zī | diç | vī-dər | bit~ən | nim | zī | fī-lip | frīt-liç | mit | mit | dīr. |
4. hɛl-fə | hɛlt | dēm | dēr | ē-lənt | lēp-tə | ē | ɛr-kɛn~ənt | ēr | gə-lɛrnt | frɛm-dər | hɛr~ən | gɛlt | fɛr-vɛr-fən. |
5. dort | hōx | ō-bən | trōnt | frau | zon~ə | dort | vō | ot~ōs | zōn | jɛtst | vōnt. |
6. lūk | unt | trūk | ʃūfst | dū | uns | brū-dər | durç | gūt | unt | blūt | bȳs | nūn | dī | ʃult | uns | tsū | un-zərm ʃuts | unt | truts. |
7. dā | dū | dīr | dox | dɛn | daŋk | durç-daxt | dēn | dī-dō | durç | dɛn | dolç | dort | dul-dət. |
8. friʃ | fraŋk | from | frœ-liç | frai, | ʃrī | frants | kɛk | tsu | frits! |

9. Sprecht, spricht Karls Braut noch immer nichts?

10. Riefst mich nicht? Willst mich nicht? Willst mich wieder wütend stimmen, mit diesem wilden Zornesblick?

11. Ihr die ihr Triebe des Herzens kennt, sagt ist es Liebe was hier so brennt?

12. Specht, Spatz, Storch und Sperber, sprangen spornstreichs, schrillen Schrei's — den steilen Steg hinunter.

13. Als Schritt für Schritt er vor zur Schranke schritt, erscholl des Schreibers schriller Schreckensschrei.

14. Des Fürsten erster Förster, führte berstend fast vor Durst, dieTapfersten des Horstes, durch den finstern Forst.

15. O du David Däsel, der du dir die da, und du Dortchen Dähms, die du dir den da, erwählet hast.

16. Die Brautschaft ist gebrochen, durch die brausende Brandung, bringt der Bravste, den Bruder der Braut, zur stolzen Brunhilde. W. Jordan.

17. Roland der Riese, am Rathaus zu Bremen, steht er ein Standbild standhaft und starr.

18. Drei und dreissig römische Reiter, ritten spornstreichs zum Thore hinaus.

19. Fischfrevler Franz, fing frech vorm Flussfall, fünfundfünfzig Stück fette Fischchen.

20. Bei des Speeres Spitze, sprech ich den Eid. Spitze achte des Spruchs: „Wo Scharfes nicht schneidet, schneidest du mich.“ R. Wagner.

9. ʃprɛçt | ʃpriçt | karls | braut | nox | im-ər | niçts | ?

10. rīfst | miç | niçt | vilst | miç | niçt | vilst' | miç | vī-dər | vȳ-tənt | ʃtim-ən | mit | dī-zəm | vil-dən | tsor-nəs | blik. |

11. īr | dī | īr | trī-bə | dɛs | hɛr-tsəns | kɛnt | zākt | ist | ɛs | lī-bə | vas | hīr | zō | brɛnt. |

12. ʃpɛçt | ʃpats | ʃtorç | unt | ʃpɛr-bər | spraŋ-ən | ʃporn-ʃtraiçs | ʃril-ən | ʃrais | dɛn | ʃtai-lən | ʃtēk | hin-un-tər. |

13. als | ʃrit | fȳr | ʃrit | ēr | fōr | tsur | ʃraŋ-kə | ʃrit | ɛr-ʃol | dɛs | ʃrai-bərs | ʃril-ər | ʃrɛk-əns-ʃrai. |

14. dɛs | fyr-stən | ērs-tər | fœr-stər | fȳr-tə | bɛr-stənt | fast | fōr | durst | dī | ta-pfɛr-stən | dɛs | hor-stəs | durç | dɛn | fin-stərn | forst.

15. ō |' dū | dā-vit | dɛ̄-zəl | dēr | dū | dī | dā | unt | dū | dort-çən | dɛ̄ms | dī | dū | dīr | dēn | dā | ɛr-vɛ̄-lət | hast.

16. dī | braut-ʃaft | ist | gə-brox-ən | durç | dī | brau-zɛn-də | bran-duŋ | briŋkt | dɛr | brāf-stə | dɛn | brū-dər | dɛr | braut | tsur | ʃtol-tsən | brun-hil-də. |

17. rō-laut | dɛr | rī-zə | am | rāt-haus | tsu | brē-mən | ʃtēt | ēr | ain | ʃtant-bilt | ʃtant-haft | unt | ʃtar. |

18. drai | unt | drai-siç | rœmi-ʃə | rai-tər | rit-ən | ʃporn-ʃtraiçs | tsum | tō-rə | hin-aus. |

19. fiʃ-frēf-lər | frants | fiŋ | frɛç | form | flus-fal | fynf-unt-fynf-tsiç | ʃtyk | fɛt-ə | fiʃ-çən. |

20. bai | dɛs | ʃpē-rəs | ʃpits-ə | ʃprɛç | iç | dɛn | ait | ʃpits-ə | ax-tə | dɛs | ʃpruxs | vō | ʃar-fəs | niçt | ʃnai-dət | ʃnai-dəst | dū | miç. |

21. Zwischen zwei spitzen Steinen, sitzen zwei zischende Schlangen, lauernd auf zwitschernde Staare.

22. Sechsundsechzig Schock, sechseckige sächsische Schuhzwecken, halten ihm seine grossen Schnürschuhe zusammen.

23. Kutscher! putz den Postkutschkasten, putz ihn blank und sauber, mit frisch zubereitetem Bimsstein-putzpulver.

24. Es feilschte ein Reuss-Greizer-Greis, aus Geiz, um den Preis von Reuss-Greizer Reis.

25. Um den Preis, von Reuss-Schleizer Reis, feilschte in Schleiz, ein Reuss Greizer Greis, aus Geiz.

26. Lass dein Gezappel du winziger Wicht! W. Jordan.

27. Und aussen horch: gings trapp, trapp trapp! als wie von Rosses Hufen; und klirrend stieg ein Reiter ab, an des Geländers Stufen. G. Bürger.

28. Das drängt und stösst, das rutscht und klappert, das zischt und quirlt, das zieht und plappert, das leuchtet sprüht und stinkt und brennt, ein wahres Hexenelement. Goethe.

29. Schon regt sich Reue nicht grösseren Reichtum gefordert zu haben, im falschen Herzen des gierigen Reidmar. Jordan.

30. Mit Rauschen und Raunen, Zischen und Sausen, kommen die Wellen donnernd gezogen — drunten im Bette des Inn. — Und die Gesellen stürzender Wellen, strömen zusammen, aus Klüften und Klammen, stürmen befreit nun dahin. M. Martersteig.

31. Umsonst versucht sie die zischende Speise heraus zu speien, es zieht es zerrt sie, ein unsichtbarer Zügel. —

21. tsvi-ʃən | tsvai | ʃpits~ən | ʃtai-nən | zits-ən | tsvai | tsi-ʃɛn-də | ʃlaŋ~ən | lau-ərnt | auf | tsvit~ʃɛrn-də | ʃtā-rə. |

22. zɛks | unt | zɛç-tsiç | ʃok | zɛks-ɛ-ki-gə | zɛk-si-ʃə | ʃū-tsvɛ-kən | hal-tən | īm | zai-nə | grō-sən | ʃnȳr-ʃū-ə | tsu-zam~ən. |

23. kut~ʃər | puts | dɛn | post-kutʃ-kas-tən | puts | īn | blaŋk | unt | zau-bər | mit | friʃ | tsu-bə-rai-tə-təm | bims-ʃtain-puts-pul-fər. |

24. ɛs | failʃ-tə | ain | roüs-graits~ər | grais | aus | gaits | um | dɛn | prais | fon | roüs-graits~ər | rais. |

25. um | dɛn | prais | fon | roüs-ʃlaits~ər | rais | failʃ-tə | in ʃlaits | ain | roüs-graits~ər | grais | aus | gaits. |

26. las | dain | gə-tsap~əl | dū | vints~i-gər | viçt.

27. unt | aus~ən | horç | giŋks | trap | trap | trap | als | vī | fon | ros~əs | hū~fən | unt | klir~ənt | stīk | ain | rai-tər | ap | an | dɛs | gə-lɛn-dərs | ʃtū-fən. |

28. das | drɛŋkt | unt | ʃtœ̄st | das | rutʃt | unt | klap~ərt | das | tsiʃt | unt | kvirlt | das | tsīt | unt | plap~ərt | das | loüç-tət | ʃprȳt | unt | ʃtiŋkt | unt | brɛnt | ain | vārəs | hɛk-sən-ē-lə-mɛnt. |

29. ʃōn | rēkt | ziç | roü~ə | niçt | grœ̄-sə-rən | raiç-tum | gə-for-dɛrt | tsu | hā-bən | im | fal-ʃən | hɛrt-sən | dɛs | gī-ri-gən | rait-mār.

30. mit | rau-ʃən | unt | rau-nən | tsi-ʃən | unt | zau-zən | kom~ən | dī | vɛl~ən | don~ərnt | gə-tsō-gən | drun-tən | im | bɛt~ə | dɛs | in |. — unt | dī | gə-zɛl~ən | ʃtyr-tsən-dər | vɛl~ən | ʃtrœ̄-mən | tsu-zam~ən | aus | klyf-tən | unt | klam~ən | ʃtyr-mən | bə-frait | nūn | dā-hin. |

31. um-zonst | fɛr-zūxt | zī | dī | tsi-ʃən-də | ʃpai-zə | hɛr-aus | tsu | ʃpai-ən | ɛs | tsīt | ɛs | tsɛrt | zī | ain |

Stromaufwärts, stromabwärts, eilt sie verängstigt in ratlosem Rasen und kann nicht entrinnen, denn zurück ohne Rettung wird sie gerissen, und zappelt nun im Sande — in der sengenden Sonne. Jordan.

32. Ich versichere euch, mit mehr Sorgfalt suchen die Bettelweiber nicht die Lumpen aus dem Kehricht, als so ein Schelmenfabrikant, aus kleinen, feinen, schiefen, verschobenen, verschrobenen, verrückten, geschlossenen, bekannten, geleugneten Anzeigen und Umständen, sich endlich einen strohlumpenen Vogelscheu zusammenkünstelt, um seinen Inquisiten wenigstens in Effigie hängen zu können! — Und Gott mag der arme Teufel danken, wenn er sich noch kann hängen sehn. Goethe.

An den nachfolgenden Beispielen hat man Gelegenheit den weichen geschlossenen Stimmeinsatz zu üben.

Der Ausdruck der sogenannten „weichen Empfindungen“ wie Teilnahme, Trost, Mitleid, Wehmut, Verehrung, Wolwollen, Freundschaft, Liebe, Andacht, seelisches Leiden, Trauer, Weinen . . . ist nicht anders als mit weichem, geschlossenem Stimmeinsatz möglich.

Während der Ausdruck der harten Empfindungen wie Zorn, Hass, Rache, Furcht, Entsetzen, Schreck, Verzweiflung, Hohn, aber auch jauchzende Lust, übermütige Freude und plötzliches Lachen nicht anders als mit offenem Stimmeinsatz ausgedrückt wird.

Bei der grossen Mannigfaltigkeit dieser zwei Hauptklassen unserer Empfindungen, von denen ich die ersteren die posi-

un-ziçt-bā-rər | tsȳ-gəl | ʃtrōm-auf-vɛrts | ʃtrōm-ap-vɛrts | ailt | zī | gə-ɛŋ~stiçt | in | rāt-lō-zəm | rā-zən | unt | kan | niçt | ɛnt-rin~ən | dɛn | tsu-ryk | ō-nə | rɛt~uŋ | virt | zī | gə-ris~ən | unt | tsap~əlt | nūn | im | zan-də | in | dɛr | zeŋ~ɛn-dən | zon~ə. |

32. iç | fɛr-zi-çɛ-rə | oüç | mit | mēr | zork-falt | zu-xən | dī | bɛt~əl-vai-bər | niçt | dī | lum-pən | aus | dɛm | kē-riçt | als | zo | ain | ʃɛl-mən-fa-bri-kant | aus | klai-nən | fai-nən | ʃī-fən | fɛr-ʃō-bə-nən | fɛr-ʃrō-bə-nən | fɛr~yk-tən | gə-ʃlos~ə-nən | bə-kan~tən | gə-loüg-nə-tən | an-tsai-gən | unt | um-stɛn-dən | ziç | ɛnt-liç | ai-nən | ʃtrō-lum-pə-nən | fō-gəl-ʃoü | tsu-zam~ən-kyn-stəlt | um | zai-nən | in-kvi-zī-ten | vē-niç-stɛns | in | ɛf~ī-gi-ə | hɛ~ŋən | tsu | kœn~ən | unt | got | māk | dɛr | ar-mə | toü-fəl | daŋ-kən | vɛn | ēr | ziç | nox | kan | hɛŋ~ən | zēn. |

---

tiven +, die letzteren die negativen — nennen möchte, findet eine verschiedenartige Nerventhätigkeit und eine verschiedene Atemgebung statt.

Bei den weichen Empfindungen sind die Nerven viel weniger gespannt wie bei den harten Empfindungen. Jede gewaltsame Nervenspannung verhindert eine weiche, allmähliche Atemgebung. Man kann hier beim Ausdruck der einzelnen Sätze dieselbe Beobachtung machen wie vorhin bei der Bildung der dauerhaften Stimmlaute und Vokale.

Ebensowenig wie man bei gewaltsamer Nervenspannung die einzelnen Stimmlaute weich zu bilden vermochte, ebensowenig vermag man ganze Sätze mit weichem Empfinden zu sprechen, wenn die Nervenspannung nicht gelöst ist. Und thatsächlich geht dem Ausdruck des positiven wie des nega-

tiven Empfindens jedesmal eine Suggestion, entweder durch andere oder durch uns selbst, durch die Kraft der eigenen Phantasie voraus.

Je lebendiger diese Suggestion ist, desto stärker ist der Grad des Empfindens. Von der Kunst des Atmens wird es nun abhängen, ob man im stande ist, durch den weichen geschlossenen, oder durch den harten offenen Stimmeinsatz diesem Empfinden vollen unbehinderten Ausdruck zu verleihen.

Denn die Wirkung des darstellenden Künstlers beruht ja gerade in der Kraft der Suggestion, die der Dichter durch sein Werk anregt und die der Darsteller durch die Kraft seiner Phantasie fortspinnt. —

33. Ach das war ja alles da!

34. Langsam zaghaft nahn am Waldrand sah man Clara, als man mannhaft sprach am Marktplatz.

35. Was sind Hoffnungen, was sind Entwürfe, die der Mensch, — der flüchtige Sohn der Stunde, — aufbaut — auf dem betrüglichen Grunde? Schiller.

36. In Lebensfluten, im Thatensturm wall ich auf und ab, webe hin und her! Geburt und Grab, — ein ewiges Meer, ein wechselnd Weben, ein glühend Leben, — so schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit, und wirke der Gottheit lebendiges Kleid. Goethe.

37. Wehe! weh mir! welche Töne, wie verführen sie mein Ohr! Jeder ruft mir seine Stimme, zaubert mir sein Bild hervor! Schiller.

38. Die Lootosblume ängstigt sich vor der Sonne Pracht, und mit gesenktem Haupte, erwartet sie träumend die Nacht. Heine.

Man ersieht also auch hier an diesen Beispielen, deren Ausdruck die erlernbare Technik des Sprechens überschreitet, und das Gebiet des künstlerischen Vortrags berührt, von welcher ausserordentlichen Wichtigkeit die Kunst des Atmens für den Ausdruck jeder Empfindung sein muss.

Man übe wie vorhin erst Wort für Wort mit einem Atem mit möglichst weichem Stimmeinsatz, d. h. mit möglichst geringer gleichmässiger Atemgebung, dann spreche man den ganzen Satz seinem Sinn gemäss und atme nur bei den Unterscheidungszeichen.

33. ax | das | vār | ja | al~əs | dā. |
34. laŋk-zam | tsāk-haft | nān | am | valt-rant | zā | man | klā-ra | als | man | man-haft | ʃprāx | am | markt-plats.
35. vas | zint | hof-nuŋ~ən | vas | zint | ɛnt-vyr-fə | dī | dɛr | mɛnʃ | dɛr | flyç-ti-gə | zōn | dɛr | ʃtun-də | auf-baut | auf | dɛm | bə-trȳg-li-çən | grun-də. |
36. in | lē-bəns-flū-tən | im | tā-tən-ʃturm | val | iç | auf | unt | ap | vē-bə | hin | unt | hēr | gə-būrt | unt | grāp | ain | ē-vi-gəs | mēr | ain | vɛk-səlnt | vē-bən | ain | glȳ-ənt | lē-bən | zō | ʃaf | iç | am | zau-zən-dən | vēp-ʃtūl | dɛr | tsait | unt | vir-kə | dɛr | got-hait | lē-bɛn-di-gəs | klait. |
37. vē-ə | vē | mīr | vɛl-çə | tœ̄nə | vī | fɛr-fȳ-rən | zī | main | ōr | jēdər | rūft | mīr | zai-nə | ʃtim~ə | tsau-bərt | mīr | zain | bilt | hɛr-fōr. |
38. dī | lō-tos-blū-mə | ɛŋk~stiçt | ziç | fōr | dɛr | zon~ə | praxt | unt | mit | gə-zɛŋk-təm | haup-tə | ɛr-var-tət | zī | troü-mənt | dī | naxt. |

39. O weh! wie trag ichs im Gemüte, in seiner Mannheit stolzer Blüte, des siegreichsten Geschlechtes Herrn, als seines Siechtums Knecht zu sehn! R. Wagner.

40. Euch Lüften, die mein Klagen so traurig oft erfüllt, euch muss ich dankend sagen, wie sich mein Glück enthüllt. R. Wagner.

41. Erinn're mich nicht jener schönen Tage, da du ein immer muntrer Geselle, gleich einem leichten bunten Schmetterling um eine dunkle Blume, jeden Tag um mich mit neuem Leben gaukeltest, mir deine Lust in meine Seele spieltest, dass ich, vergessend meiner Not, mit dir in rascher Jugend hingerissen schwärmte. Goethe.

42. Von dem Dome schwer und bang, tönt die Glocke Grabgesang, ernst begleiten ihre Trauerschläge, einen Wandrer auf dem letzten Wege. Schiller.

43. O du mein holder Abendstern, wohl grüsst' ich immer dich so gern! Vom Herzen das sie nie verriet, grüss sie, wenn sie vorbei dir zieht, wenn sie entschwebt dem Thal der Erden, ein sel'ger Engel dort zu werden. R. Wagner.

44. Du Ärmste kannst wohl nie ermessen wie zweifellos mein Herze liebt! Du hast wohl nie das Glück besessen, das sich uns nur durch Glauben giebt? Kehr bei mir ein! lass mich dich lehren, wie süss die Wonne reinster Treu! Lass zu dem Glauben dich bekehren: es giebt ein Glück, das ohne Reu. R. Wagner.

45. Wie anders Gretchen, war dirs, als du noch voll Unschuld hier zum Altar tratst, aus dem vergriffenen

39. ō | vē | vī | trāk | içs | im | gə-mȳ-tə | in | zai-nər | man-hait | ʃtol-tsər | blȳ-tə | dɛs | zīk-raiç-stən | gə-ʃlɛç-təs | hɛrn | als | zai-nəs | zīç-tums | knɛçt | tsu | zēn. |

40. oüç | lyf-tən | dī | main | klā-gən | zō | trau-riç | oft | ɛr-fylt | oüç | mus | iç | daŋ-kənt | zā-gən | vī | ziç | main | glyk | ɛnt-hylt. |

41. ɛr-in-rə | miç | niçt | jē-nər | ʃœ-nən | tā-gə | dā | dū | ain | im-ər | mun-trər | gə-zɛl-ə | glaiç | ai-nəm | laiç-tən | bun-tən | ʃmɛt-ɛr-liŋ | um | ai-nə | duŋk-lə | blū-mə | jē-dən | tāk | um | miç | mit | noü-əm | lē-bən | gau-kɛl-təst | mīr | dai-nə | lust | in | mai-nə | zē-lə | ʃpīl-təst | das | iç | fɛr-gɛs-ənt | mai-nər | nōt | mit | dīr | in | ra-ʃər | jū-gənt | hin-gə-ris-ən | ʃvɛrm-tə. |

42. fon | dɛm | dō-mə | ʃvēr | unt | baŋ | tœnt | dī | glo-kə | grāp-gə-zaŋ | ɛrnst | bə-glai-tən | ī-rə | trau-ɛr-ʃlɛ̄-gə | ai-nən | van-drər | auf | dɛm | lɛts-tən | vē-gə. |

43. ō | dū | main | hol-dər | ā-bənt-ʃtɛrn | vōl | grȳst | iç | im-ər | diç | zō | gɛrn | fom | hɛr-tsən | das | zī | nī | fɛr-īt | grȳs | zī | vɛn | zī | for-bai | dīr | tsīt | vɛn | zī | ɛnt-ʃvēpt | dɛm | tāl | dɛr | ēr-dən | ain | zēl-jər | ɛŋ-əl | dort | tsu | vēr-dən. |

44. dū | ɛrm-stə | kanst | vōl | nī | ɛr-mɛs-ən | vī | tsvai-fəl-ōs | main | hɛr-tsə | līpt! | dū hast | vōl | nī | das | glyk | bə-zɛs-ən | das | ziç | uns | nūr | durç | glau-bən | gīpt? | kēr | bai | mīr | ain | ! las | miç | diç | lē-rən | vī | zȳs | dī | von-ə | rain-stər | troü | las | tsu | dɛm | glau-bən | diç | bə-kē-rən | : ɛs | gīpt | ain | glyk | das | ō-nə | roü. |

45. vī | an-dərs | grēt-çən | vār | dīrs | als | dū | nox | fol | un-ʃult | hīr | tsum | al-tār | trātst, | aus | dɛm | vɛr-

Büchelchen Gebete lalltest, halb Kinderspiele, halb Gott im Herzen! — Gretchen! — Wo steht dein Kopf? — In deinem Herzen welche Missethat? — Weh Dir! —

Goethe.

46. Wenn die Blätter fallen in des Jahres Kreise, wenn zum Grabe wallen entnervte Greise, da gehorcht die Natur ruhig nur ihrem alten Gesetze, ihrem ewigen Brauch, — da ist nichts, was den Menschen entsetze!

Schiller.

47. In tiefer Nacht mutterseelenallein, kämm ich mein goldenes Haar, schön schönes Rautendelein! — Die Vöglein reisen, die Nebel ziehn, die Haidefeuer verlassen glühn. — Mir ist so weh! zu eng ist mein Kleid, ich arme verwunschene Brunnenmaid. G. Hauptmann.

48. Du Hochgebenedeite, du reine Gottesmagd, du Königin des Himmels, dir — sei mein Leid geklagt. — Marie, — dir bring ich ein Wachsherz — heil du — meine Herzenswund, — heil du — mein krankes Herze, — ich will auch spät und früh, inbrünstiglich — beten und singen: „gelobt seist du Marie!" Heine.

49. Ach neige, du Schmerzenreiche, dein Antlitz gnädig meiner Not! Das Schwert im Herzen, mit tausend Schmerzen blickst auf zu deines Sohnes Tod. — Wer fühlet, wie wühlet der Schmerz mir im Gebein? — Was mein armes Herz hier banget, was es zittert, was verlanget, weisst nur du, nur du allein! — Hilf, rette mich vor Schmach uud Tod. — Ach neige, du Schmerzenreiche dein Antlitz gnädig, meiner Not. Goethe.

grif~ə-nən | bȳ-çəl-çən | gə-bē-tə | lal-təst | , halp | kin-dər-ʃpī-lə | halp | got | im | hɛr-tsən | grēt-çən | vō | ʃtēt | dain | kopf | ? in | dai-nəm | hɛr-tsən | vɛl-çə | mis~ə-tāt | ? — vē | dīr |. —

46. vɛn | dī | blɛt~ər | fal~ən | in | dɛs | jā-rəs | krai-ze |, vɛn | tsum | grā-bə | val~ən | ɛnt-nɛrf-tə | grai-zə | , dā | gə-horçt | dī | na-tūr | rū-iç | nūr | ī-rəm | al-tən | gə-zɛts~ə | ī-rəm | ē-vi-gən | braux | , dā | ist | niçts | vas | dɛn | mɛn-ʃən | ɛnt-zɛ-tsə |.

47. in | tī-fər | naxt | mut~ər-zē-lən | al~ain | — kɛm | iç | main | gold-nəs | hār | — ʃœn | ʃœ-nəs | raut~ɛn-də-lain | ! — dī | fœg~lain | rai-zən | — dī | nē-bəl | tsīn | dī | hai-də-foū-ər | fɛr-las~ən | glȳn |. — mīr | ist | zō | vē | ! — tsu | ɛŋ | ist | main | klait | , — iç | ar-mə | fɛr-vun-ʃə-nə | brun~ən-mait |.

48. dū | hōx-gə-bē-nə-dai-tə | dū | rai-nə | got~əs-mākt |, dū | kœ̄-ni-gin | dɛs | him~əls | dīr | zai | main | lait | gə-klākt |. ma-rī |, dīr | briŋ | iç | ain | vaks-hɛrts | hail | dū | mai-nə | hɛr-tsəns-vunt |, hail | dū | main | kraŋ-kəs | hɛr-tsə | , iç | vil | aux | ʃpɛ̄t | unt | frȳ | in-bryn-stik-liç | bē-tən | unt | ziŋ~ən | — gə-lōpt | zaist | dū | ma-rī |.

49. ax | nai-gə | dū | ʃmɛr-tsən-rai-çə | dain | ant-lits | gnɛ̄-diç | mai-nər | nōt | ! — das | ʃvērt | im | hɛr-tsən | — mit | tau-zənt | ʃmɛr-tsən | — blikst | auf | tsu | dai-nəs | zō-nəs | tōt |. — vēr | fȳlət | vī | vȳlət | dɛr | ʃmɛrts | mīr | im | gə-bain | ? — vas | main | ar-məs | hɛrts | hīr | baŋ~ət |, vas | ɛs | tsit~ərt | vas | fɛr-laŋ~ət |, vaist | nūr | dū |, nūr | dū | al~ain |. — hilf | rɛt~ə | miç | fōr | ʃmāx | unt | tōt! | — ax | nai-gə | dū | ʃmɛr-tsən-rai-çə | dain | ant-lits | gnɛ-diç | mai-nər | nōt. |

Die nachfolgenden Übungen mit vorwiegend **offenem** Stimmeinsatz sind anstrengend und gefährlich. Man lasse sich durch Phantasie und Temperament nicht verleiten, mit voller Kraft und vollem Ausdruck — diese Übungen zu sprechen — bevor man nicht Wort für Wort, mit vollkommen sicherem Stimmeinsatz zu bilden vermag.

50. Wann kam man an?
51. Halt an! was hast du da?
52. Rache! Rache! der Mörder falle, falle! ein sühnend Opfer — dem Gemordeten! Schiller.
53. Herr fürchte nichts! wir stehen treu zu dir. Schiller.
54. Mord! Mord! herbei! greift zu den Waffen alle, mit Blut gerächet sei die blut'ge That! Schiller.

55. Halt an, — die ihr den Leichnam tragt! setzt hin! — Schurken die Leiche nieder! — sonst bei St. Paul, mach ich zur Leiche den, der nicht gehorcht! Shakespeare.
56. Stürzet ein, ihr Wände! — Versink, o Schwelle — unter der schrecklichen Füsse Tritt! — Schwarze Dämpfe entsteiget, — entsteiget qualmend dem Abgrund, verschlinget des Tages lieblichen Schein! — Schützende Götter des Hauses entweichet! — Lasset die rächenden Göttinen ein. Schiller.
57. Die Nebel zerreissen, der Himmel ist helle, und Aeolus löset das ängstliche Band! — Es säuseln die Winde, es rührt sich der Schiffer, — geschwinde! — geschwinde! — es teilt sich die Welle, — es naht sich die Ferne, — schon seh ich das Land! — Goethe.

Man achte darum **sorgfältig** auf das Atmen und die Unterscheidungszeichen und übe nur mit halber Kraft.

Wenn das Metall der Stimme bei irgend einem Worte versagt — so hat man den deutlichsten Beweis, dass der Stimmeinsatz ein falscher war. Man versuche dann die reine Bildung dieses Wortes so lange, bis es vollkommen rein erklingt.

50. van | kām | man | an | ? —
51. halt | an | ! — vas | hast | dū | dā | ?
52. ra~xə | ! — ra~xə | ! — dɛr | mœr-dər | fal~ə- | fal~ə | ! — ain zȳ-nənt | o-pfər | dɛm | gə-mor-də-tən. | ! —
53. hɛr | fyrç-tə | niçts | ! — vīr | ʃtē-ən | troü | tsu | dīr |.

54. mort! — | mort! | — hɛr-bai! | — graift | tsu | dɛn | vaf~ən | al~ə], mit | blūt | gə-rɛ-çət | zai | dī | blūt~jə | tāt | ! —
55. halt | an | — dī | īr | dɛn | laiç-nām | trākt | ! zɛtst | hin! | — ʃur-kən | dī | lai-çə | nī-dər |! — zonst | bai | zaŋkt | paul | — max | iç | tsur | lai-çə | dēn | — dēr | niçt | gə-horçt.
56. ʃtyr-tsət | ain | īr | vɛn-də | ! — fɛr-ziŋk | ō | ʃvɛl~ə |! — un-tər | dɛr | ʃrɛk-li-çən | fȳ-sə | trit | ! — ʃvar-tsə | dɛm-pfə | ɛnt-ʃtai-gət | ɛnt-ʃtai-gət | kval-mənt | dɛm | ap-grunt | — vɛr-ʃliŋ~ət | dɛs | tā-gəs | līp-li-çən | ʃain! | — ʃy-tsɛn-də | gœt~ər | dɛs | hau-zəs | ɛnt-vai-çət | ! las~ət | dī | rɛ-çɛn-dən | gœt~in~ən | ain. |
57. dī | nē-bəl | tsɛr~ai-sən | — dɛr | him~əl | ist | hɛl~ə | — unt | ɛ̄-o-lus | lœ̄-zət | das | ɛŋkst-li-çə | bant! | — ɛs | zoü-zəln | dī | vin-də | — ɛs | rȳrt | ziç | dɛr | ʃif~ər | — gə-ʃvin-də | — gə-ʃvin-də | — ɛs | tailt | ziç | dī | vɛl~ə | ɛs | nāt | ziç | dī | fɛ̄r-nə | — ʃōn | zē | iç | das | lant! —

58. Sieh da! — sieh' da! Timotheus! — die Kraniche des Ibykus. Schiller.

59. Was hast du Ärmster wohl genossen? — Dein Leben war nicht liebereich, und was von Freuden du genossen, das galt wohl wahrlich keinen Streich!

R. Wagner.

70. Dann reitet mein Kaiser wohl über mein Grab, viel Schwerter klirren und blitzen, — dann steig ich gewaffnet hervor aus dem Grab, den Kaiser den Kaiser zu schützen! Heine.

61. Sonnenschein! o Sonnenschein! wie siehst du mir ins Herz hinein! weckst drinnen lauter Liebeslust, dass mir so enge wird die Brust. Reinick.

62. Dir Göttin der Liebe soll mein Lied ertönen, gesungen laut, sei jetzt dein Preis von mir. Dein süsser Reiz ist Quelle alles Schönen — und jedes holde Wunder stammt von dir. In vollen Zügen trink ich Wonnen, in die kein Zagen je sich mischt; — denn unversiegbar ist der Bronnen, wie mein Verlangen nie erlischt. —

R. Wagner.

63. Nichtswürd'ger Herold! niederträchtiger Bube! erfrechst du dich den König der Franzosen auf seinem eig'nen Boden zu verleugnen? — Dich schützt dein Wappenrock, — sonst solltest du! — Schiller.

64. Lass mich der neuen Freiheit geniessen, lass mich ein Kind sein, sei es mit, und auf dem grünen Teppich der Wiesen, prüfen den leichten geflügelten Schritt!

Schiller.

65. Wo waren die Sinne? — was hab ich gethan? — ergriff mich bethörend ein rasender Wahn? — Den Schleier zerriss ich jungfräulicher Zucht, die Pforten durchbrach

58. zī | dā! | — zī | dā! | — ti-mō-tē-us! — dī | krā-ni-çə | dɛs | ī-by-kus. |

59. vas | hast | dū | ɛrm-stər | vōl | gə-nos-ən | ? — dain | lē-bən | vār | niçt | lī-bə-raiç | — unt | vas | fon | froü-dən | dū | gə-nos-ən | — das | galt | vōl | vār-liç | kai-nən | ʃtraiç.

60. dan | rai-tət | main | kai-zər | vōl | ȳ-bər | main | grāp | — fīl | ʃvēr-tər | klir-ən | unt | bli-tsən | — dan | ʃtaik | iç | gə-vaf-nət | hɛr-fōr | aus | dɛm | grāp | — dɛn | kai-zər | dɛn | kai-zər | — tsu | ʃy-tsən!

61. zon-ən-ʃain | ō | zon-ən-ʃain | — vī | zīst | dū | mīr | ins | hɛrts | hi-nain | ! — vɛkst | drin-ən | lau-tər | lī-bəs-lust | das | mīr | zō | ɛŋ-ə | virt | dī | brust. |

62. dīr | gœt-in | dɛr | lī-bə | zol | main | līt | ɛr-tœ̄-nən | — gə-zuŋ-ən | laut | zai | jɛtst | dain | prais | fon | mīr |! — dain | zȳ-sər | raits | ist | kvɛl-ə | al-əs | ʃœ̄-nən | unt | jē-dəs | hol-də | vun-dər | ʃtamt | fon | dīr |. — in | fol-ən | tsȳ-gən | triŋk | iç | von-ən | — in | dī | kain | tsā-gən | jē | ziç | miʃt | — dɛn | un-fɛr-zīk-bār | ist | dɛr | bron-ən, — vī | main | fɛr-laŋ-ən | nī | ɛr-liʃt.

63. niçts—vyrd-jər | hē-rolt | ! — nī-dər-trɛç-ti-gər | būbə! — ɛr-frɛçst | dū | diç | dɛn | kœ̄-niç | dɛr | fran-tsō-zən | auf | zai-nəm | aig-nən | bō-dən | tsu | fɛr-loüg-nən? | — diç | ʃytst | dain | vap-ən-rok | — zonst | zol-təst | dū | ! —

64. las | miç | dɛr | noü-ən | frai-hait | gə-nī-sən | — las | miç | ain | kint | zain | zai | ɛs | mit | — unt | auf | dɛm | grȳ-nən | tɛp-iç | dɛr | vī-zən | — prȳ-fən | dɛn | laiç-tən | gə-flȳ-gəl-tən | ʃrit. —

65. vō | vā-rən | dī | zin-ə | ? — vas | hāp | iç | gə-tān? | — ɛr-grif | miç | bə-tœ̄-rənt | ain | rā-zən-dər | vān? | — dɛn | ʃlai-ər | tsɛr-is | iç | juŋ-froü-li-çər | tsuxt, dī | pfor-

ich der heiligen Zelle! — umstrickte mich blendend ein Zauber der Hölle? — Dem Manne folgt ich, dem kühnen Entführer, in sträflicher Flucht. Schiller.

66. Lasst mich! lasst mich! — was es auch sei, ich wills enthüllen! — O himmlische Mächte — es ist mein Sohn. Schiller.

67. So sei der Tag verflúcht — der mich gebóren! — Verflucht der Schóss der mich getrágen! — Und verflucht sei deine Heímlichkeit, die all dies grässliche verschuldet! Falle der Dónner nieder, der dein Herz zerschmettert! Schiller.

Mit hörbarem keuchenden Atem:

68. Um Gotteswillen! Fährmann, euren Kahn! — Bindet los! — Ihr rettet mich vom Tode! — setzt mich über! — Eilt! — eilt! — des Landvogts Reiter kommen hinter mir! — Ich bin ein Mann des Tod's — wenn sie mich greifen. Schiller.

69. Verfluchter Dieb! —
Schmähliche Tücke!
Schändlicher Trug! —
Hüte dich, herrischer Gott!
Frevelte ich, so frevelte ich frei an mir, — doch an allem, was war, ist, und wird, frevelst Ewiger, du, entreissest du frech mir den Ring.

(Mit wütendem Lachen.)

Bin ich nun frei? wirklich frei? So grüss euch denn meiner Freiheit erster Gruss! — Wie durch Fluch er mir geriet, verflucht sei dieser Ring! Kein Froher soll sich seiner freun, keinem Glücklichen lache sein lichter Glanz, wer ihn besitzt, den zehre die Sorge, und wer ihn nicht hat, nage der Neid! R. Wagner.

tən | durç·brāx | iç | dɛr | hai-li-gən | tsɛl~ə | ! — um-ʃtrik-tə | miç | blɛn-dənt | ain | tsau·bər | dɛr | hœl~ə | ? — dɛm | man~ə | folkt | iç | dɛm | kȳ-nən | ɛnt-fȳ-rər | in | strɛ̄f-li-çər | fluxt. |

66. last | miç | ! — last | miç | ! — vas | ɛs | aux | zai | iç | vils | ɛnt-hyl~ən | ! — ō | him-li-ʃə | mɛç-tə | ɛs | ist | main | zōn. |

67. zō | zai | dɛr | tāk | fɛr-flūxt | dēr | miç | gə-bō-rən | ! — fɛr-flūxt | dɛr | ʃōs | dēr | miç | gə-trā-gən | ! — unt | fɛr-flūxt | zai | dai-nə | haim-liç-kait | dī | al | dīs | grɛs-li-çə | fɛr-ʃul-dət | ! — fal~ə | dɛr | don~ər | nī-dər | dēr | dain | hɛrts | tsɛr-ʃmɛt~ərt. | —

68. um | got~əs-vil~ən | ! — fɛ̄r-man | oū-rən | kān! | — bin-dət | lōs | — īr | rɛt~ət | miç | fom | tō-də! | — zɛtst | miç | ȳbər | ! — ailt! | — ailt! | — dɛs | lant-fōkts | rai-tər | kom~ən | hin-tər | mīr | ! — iç | bin | ain | man | dɛs | tōts | vɛn | zī | miç | grai-fən. |

69. fɛr-flūx-tər | dīp | ! —
ʃmɛ̄-li-çə | ty-kə | ! —
ʃɛnt-li-çər | trūk | ! —
hȳ-tə | diç | hɛr~i-ʃər | got | ! —
frē-fəl-tə | iç | zō | frē-fəl-tə | iç | frai | an | mīr | — dox | an | al~əm | vas | vār | ist | unt | virt | frē-fəlst | ē-vi-gər | dū | ɛnt-rai-səst | dū | frɛç | mīr | dɛn | riŋ |.

bin | iç | nūn | frai? | — virk-liç | frai? | zō | grȳs | oūç | dɛn | mai-nər | frai-hait | ēr-stər | grūs! | — vī | durç | flūx | ēr | mīr | gə-rīt | fɛr-flūxt | zai | dī-zər | riŋ! | kain | frō-ər | zol | ziç | zai-nər | froūn |, kai-nəm | glȳk-li-çən | la-xə | zain | liç-tər | glants | vēr | īn | bə-zitst | dēn | tsē-rə | dī | zor-gə | unt | vēr | īn | niçt | hat | nā-gə | dɛr | nait. |

VII.

Der Tonumfang.

Nächst der Deutlichkeit — welche durch die Geläufigkeits-Übungen erzielt wird — ist die Schulung des Tonumfanges für jede Stimme unerlässlich.

Wenn wir im gewöhnlichen Leben einen Satz aussprechen, so können wir ganz deutlieh beobachten, dass, je nach dem Sinn des Satzes, einzelne Worte mit ganz verschiedener Tonhöhe oder Tontiefe gebildet werden.

Diese Töne, untereinander verbunden, bilden den Tonumfang einer Stimme, der im gewöhnlichen Gebrauch bei den meisten Sprechenden zwischen 3—4, höchstens 5 Tönen wechselt.

Dieses Wechseln der Töne ist unumgänglich notwendig, erstens wegen der Ausdrucksfähigkeit, zweitens wegen des Wohlklangs, den eine Reihe abwechselnder Töne hervorruft.

Die verschiedenen Interpunktionen z. B. können, wie wir das bei den vorhergegangenen Übungen schon erprobt haben, nicht anders als durch einen bestimmten Tonfall ausgedrückt werden. Wie ermüdend und einschläfernd wirkt z. B. eine in gleichem, abwechslungslosem Tone vorgetragene Rede oder Predigt.

Wie langweilig und beschränkt erscheinen uns schon im gewöhnlichen Umgang Menschen durch die Monotonie ihrer Sprechweise.

Ein starkes Seelenleben bedingt zum Ausdruck einen starken Wechsel in der Tonfarbe, in der Tonhöhe und Tontiefe.

Jeder Lautbildner braucht also eine sorgfältige Ausbildung seines Tonumfanges, nicht bloss wegen der Wirkung auf andere, auch wegen der Wirkung auf sich selbst, weil er damit seine eigene Ausdrucksfähigkeit erweitert und bereichert.

Die wenigen Töne, die wir durch unser Sprechen im gewöhnlichen Leben gewinnen, genügen aber nicht für die Kunst der Rede. Es muss daher der Umfang der Stimme so geschult werden, dass wir innerhalb unseres Stimmumfanges in jeder Tonlage bestimmte und metallisch reine Töne zu bilden vermögen.

Die Höhe eines Tones ist nach Helmholtz bedingt:

1. Von der Länge des schwingenden Körpers, zu welchem er in umgekehrtem Verhältnis steht. Eine längere Saite giebt also einen tieferen Ton an, d. h. einen Ton mit geringerer Schwingungszahl als eine kurze.
2. Von dem Grad der Spannung, je grösser diese, desto höher der Ton.
3. Von der Dicke der schwingenden Saite und bei Bändern, von deren Breite. So giebt eine Saite von 1 mm Querschnitt einen Ton von noch einmal so viel Schwingungen, wie eine Saite von 2 mm Durchmesser. Ein $^1/_2$ cm breites Band tönt eine Oktave höher, als ein 1 cm breites.
4. Von dem Grad der Dichtigkeit. Eine Kupfersaite z. B., deren Dichtigkeit 9 mal so gross ist, als die einer Darmsaite, schwingt 3 mal so langsam.

Der tiefste musikalische Ton besteht aus 16 Schwingungen und heisst c², der höchste aus 8192 Schwingungen und heisst c⁶.

Aus diesen durch die Physik begründeten Gesetzen ersieht man, dass jede Stimme, je nach der Beschaffenheit ihrer Stimmbänder, an Höhe und Tiefe verschiedenartig sein muss. Der Umfang einer Stimme stösst also auf natürliche, nicht zu überschreitende Grenzen.

Die Grenze des Umfanges einer Stimme beginnt immer dort, wo nach der Höhe oder Tiefe zu keine reinen, metallisch klingenden Töne mehr gebildet werden können, also die Schwingungsfähigkeit der Stimmbänder gehemmt ist.

Alle Töne der menschlichen Stimme verbinden sich zu zwei Registern, dem Brustregister und dem Falsett, oder Kopfregister (bei Frauen).

Unter Register verstehen wir nach Merkel: „eine fortlaufende Reihe (Skala) von Tönen, welche bei einem und demselben Schwingungsmechanismus und bei gleichbleibendem Einsatz sich bilden lassen, so dass das allgemeine Klanggepräge nicht geändert wird.“—

Viele Gesangslehrer lehren mehr als zwei Register. Die bedeutendsten Physiologen und Phonetiker aber unterscheiden nur zwei.

In der Kunst des Gesanges ist neben dem Brustregister die Ausbildung des Falsett oder Kopfregisters von der grössten Wichtigkeit, in der Kunst der Rede aber wird nur die Ausbildung des Brustregisters erstrebt, wobei jede Stimme so ausgebildet werden kann, dass viele Töne des Brustregisters auch in das Kopfregister hinüberreichen, und umgekehrt, so dass oft das schärfste Gehör nicht anzugeben vermag, welchem Register ein solcher Ton angehört.

Man könnte statt Brust- und Falsettregister ganz gut Register mit langer und kurzer Stimmritze sagen, wie das Mackenzie thut und was vollkommen den Helmholtzschen Gesetzen entspricht, denn beim Brustregister ist die ganze Stimmritze, beim Falsett nur ein Teil derselben geöffnet.

Das Brustregister hat nach Garcia drei Grundfarben (timbres), die mittlere, die dunkle (tiefe) und die helle oder hohe Tonfarbe.

Die Mischung dieser drei Tonfarben ist in der Kunst der Rede von der allergrössten Wichtigkeit, sowohl für den Zuhörenden wie für den Redner selbst. Dem Zuhörer bietet sie mehr Abwechslung und den Redner ermüdet sie nicht.

Légouvé sagt deshalb in seinem „L'Art de la Lecture" — „mêlez les trois régistres", wobei er fälschlich unter „régistres" die Tonfarben meint. Durch folgende Übung ist jeder im stande den Umfang seiner Sprechstimme zu schulen. Erst bilde man, aus der Mittellage, wie vorhin bei den Geläufigkeits-Übungen Wort für Wort, mit je einem Atem, gleich stark, in gleichen Jntervallen und so rein wie möglich.

Langsam | — zaghaft | — nahn | — am | — Waldrand | — sah | — man | — Clara | — als | — man | — mannhaft | — sprach | — am | — Marktplatz. |

und

Da | — du | — dir | — doch | — den | — Dank | — durchdacht | —
Den | — Dido | — durch | — den | — Dolch | — dort | — duldet.

Dann bilde man immer in der Mittellage das erste Wort, man atme nach jedem Wort, indem man den Mund schliesst und sinke mit jedem folgenden Wort um einen viertel oder halben Ton. Man achte aber genau darauf, dass jeder Ton

rein metallisch klinge. Nach einigen Worten kommt man an eine Grenze, wo das Wort heiser oder gepresst gebildet ertönt, sofort höre man da auf und bilde die einzelnen Worte wieder zurück, indem man nun jedes Wort um einen Viertel- oder halben Ton steigen lässt. — Kommt man nun zu dem Anfangswort der Übungen, also zur Mittellage, so überschreite man diese und übe die Töne über der Mittellage, also nach der Höhe zu. Aber auch in der Höhe wird man bald auf Töne stossen, die gepresst, heiser und gezwungen klingen.

Diese beiden heisern, also unreinen Töne oben und unten bezeichnen die Grenze des Stimmumfanges, der anfangs nicht grösser sein wird, als vielleicht 1 oder $1^{1}/_{4}$ Oktave.

Nun übe man, stets mit weichem Einsatz, regelmässigem Atem und genauer Mundstellung, diese 8 oder 10 Töne, die Jedem leicht werden. Nach acht Tagen aber versuche man nach der Höhe und der Tiefe je einen Ton mehr zu gewinnen.

Durch langsames, sorgfältig aufmerksames Üben kann man in kurzer Zeit den Umfang seiner Stimme sehr erweitern.

Diese Übung lässt sich graphisch folgenderweise veranschaulichen:

Mittel-
lage }

langsam
___
zaghaft
___
nahn
___
am
___
Waldrand
___

Nehmen wir an, der fünfte Laut nach unten gebildet klänge schon heiser, so hat man den sechsten Laut nicht noch tiefer zu bilden, denn der würde noch heiserer werden; man

bilde nun den nächstfolgenden Laut nach oben, was sich so darstellen lässt:

sprach		*am*	
mannhaft		*Marktplatz*	
man		*langsam*	
als	*langsam*	*zaghaft*	Mittel-
Clara	*zaghaft*	*nahn*	lage
man	*nahn*	*etc.*	
sah	*am*		
	Waldrand		

Nun übe man den Tonumfang an dem zweiten oben angeführten Beispiele. —

Diese Übung, die man ebenso wie die einfachen Lautübungen bis an das Ende der Künstlerlaufbahn zu machen hat, wird dann erst richtig sein: wenn, abgesehen von der metallischen Reinheit jedes Wortes, man auf den Ton eines jeden, nach oben oder unten innerhalb des Stimmumfangs liegenden Wortes, eine ganze Rede ohne Anstrengung aufzubauen vermag, so dass man also ganze Sätze leicht und ausdrucksvoll sprechen kann, die dann immer eine gemeinsame Grundklangfarbe besitzen.

ich der heiligen Zelle! — umstrickte mich blendend ein Zauber der Hölle? — Dem Manne folgt ich, dem kühnen Entführer, in sträflicher Flucht. Schiller.

66. Lasst mich! lasst mich! — was es auch sei, ich wills enthüllen! — O himmlische Mächte — es ist mein Sohn. Schiller.

67. So sei der Tag verflucht — der mich geboren! — Verflucht der Schoss der mich getragen! — Und verflucht sei deine Heimlichkeit, die all dies grässliche verschuldet! Falle der Donner nieder, der dein Herz zerschmettert! Schiller.

Mit hörbarem keuchenden Atem:

68. Um Gotteswillen! Fährmann, euren Kahn! — Bindet los! — Ihr rettet mich vom Tode! — setzt mich über! — Eilt! — eilt! — des Landvogts Reiter kommen hinter mir! — Ich bin ein Mann des Tod's — wenn sie mich greifen. Schiller.

69. Verfluchter Dieb! —
Schmähliche Tücke!
Schändlicher Trug! —
Hüte dich, herrischer Gott!
Frevelte ich, so frevelte ich frei an mir, — doch an allem, was war, ist, und wird, frevelst Ewiger, du, entreissest du frech mir den Ring.

(Mit wütendem Lachen.)

Bin ich nun frei? wirklich frei? So grüss euch denn meiner Freiheit erster Gruss! — Wie durch Fluch er mir geriet, verflucht sei dieser Ring! Kein Froher soll sich seiner freun, keinem Glücklichen lache sein lichter Glanz, wer ihn besitzt, den zehre die Sorge, und wer ihn nicht hat, nage der Neid! R. Wagner.

tən | durç-brāx | iç | dɛr | hai-li-gən | tsɛl~ə | ! — um-ʃtrik-tə | miç | blɛn-dənt | ain | tsau-bər | dɛr | hœl~ə | ? — dɛm | man~ə | folkt | iç | dɛm | kȳ-nən | ɛnt-fȳ-rər | in | strɛ̄f-li-çər | fluxt. |

66. last | miç | ! — last | miç | ! — vas | ɛs | aux | zai | iç | vils | ɛnt-hyl~ən | ! — ō | him-li-ʃə | mɛç-tə | ɛs | ist | main | zōn. |

67. zō | zai | dɛr | tāk | fɛr-flūxt | dēr | miç | gə-bō-rən | ! — fɛr-flūxt | dɛr | ʃōs | dēr | miç | gə-trā-gən | ! — unt | fɛr-flūxt | zai | dai-nə | haim-liç-kait | dī | al | dīs | grɛs-li-çə | fɛr-ʃul-dət | ! — fal~ə | dɛr | don~ər | nī-dər | dēr | dain | hɛrts | tsɛr-ʃmɛt~ərt. | —

68. um | got~əs-vil~ən | ! — fɛ̄r-man | oü-rən | kān! | — bin-dət | lōs | — īr | rɛt~ət | miç | fom | tō-də! | — zɛtst | miç | ȳbər | ! — ailt! | — ailt! | — dɛs | lant-fōkts | rai-tər | kom~ən | hin-tər | mīr | ! — iç | bin | ain | man | dɛs | tōts | vɛn | zī | miç | grai-fən. |

69. fɛr-flūx-tər | dīp | ! —
ʃmɛ̄-li-çə | ty-kə | ! —
ʃɛnt-li-çər | trūk | ! —
hȳ-tə | diç | hɛr~i-ʃər | got | ! —
frē-fəl-tə | iç | zō | frē-fəl-tə | iç | frai | an | mīr | — dox | an | al~əm | vas | vār | ist | unt | virt | frē-fəlst | ē-vi-gər | dū | ɛnt-rai-səst | dū | frɛç | mīr | dɛn | riŋ |.

bin | iç | nūn | frai? | — virk-liç | frai? | zō | grȳs | oüç | dɛn | mai-nər | frai-hait | ēr-stər | grūs! | — vī | durç | flūx | ēr | mīr | gə-rīt | fɛr-flūxt | zai | dī-zər | riŋ! | kain | frō-ər | zol | ziç | zai-nər | froün |, kai-nəm | glȳk-li-çən | la-xə | zain | liç-tər | glants | vēr | īn | bə-zitst | dēn | tsē-rə | dī | zor-gə | unt | vēr | īn | niçt | hat | nā-gə | dɛr | nait. |

VII.

Der Tonumfang.

Nächst der Deutlichkeit — welche durch die Geläufigkeits-Übungen erzielt wird — ist die Schulung des Tonumfanges für jede Stimme unerlässlich.

Wenn wir im gewöhnlichen Leben einen Satz aussprechen, so können wir ganz deutlieh beobachten, dass, je nach dem Sinn des Satzes, einzelne Worte mit ganz verschiedener Tonhöhe oder Tontiefe gebildet werden.

Diese Töne, untereinander verbunden, bilden den Tonumfang einer Stimme, der im gewöhnlichen Gebrauch bei den meisten Sprechenden zwischen 3—4, höchstens 5 Tönen wechselt.

Dieses Wechseln der Töne ist unumgänglich notwendig, erstens wegen der Ausdrucksfähigkeit, zweitens wegen des Wohlklangs, den eine Reihe abwechselnder Töne hervorruft.

Die verschiedenen Interpunktionen z. B. können, wie wir das bei den vorhergegangenen Übungen schon erprobt haben, nicht anders als durch einen bestimmten Tonfall ausgedrückt werden. Wie ermüdend und einschläfernd wirkt z. B. eine in gleichem, abwechslungslosem Tone vorgetragene Rede oder Predigt.

Wie langweilig und beschränkt erscheinen uns schon im gewöhnlichen Umgang Menschen durch die Monotonie ihrer Sprechweise.

Ein starkes Seelenleben bedingt zum Ausdruck einen starken Wechsel in der Tonfarbe, in der Tonhöhe und Tontiefe.

Jeder Lautbildner braucht also eine sorgfältige Ausbildung seines Tonumfanges, nicht bloss wegen der Wirkung auf andere, auch wegen der Wirkung auf sich selbst, weil er damit seine eigene Ausdrucksfähigkeit erweitert und bereichert.

Die wenigen Töne, die wir durch unser Sprechen im gewöhnlichen Leben gewinnen, genügen aber nicht für die Kunst der Rede. Es muss daher der Umfang der Stimme so geschult werden, dass wir innerhalb unseres Stimmumfanges in jeder Tonlage bestimmte und metallisch reine Töne zu bilden vermögen.

Die Höhe eines Tones ist nach Helmholtz bedingt:

1. Von der Länge des schwingenden Körpers, zu welchem er in umgekehrtem Verhältnis steht. Eine längere Saite giebt also einen tieferen Ton an, d. h. einen Ton mit geringerer Schwingungszahl als eine kurze.
2. Von dem Grad der Spannung, je grösser diese, desto höher der Ton.
3. Von der Dicke der schwingenden Saite und bei Bändern, von deren Breite. So giebt eine Saite von 1 mm Querschnitt einen Ton von noch einmal so viel Schwingungen, wie eine Saite von 2 mm Durchmesser. Ein $^1/_2$ cm breites Band tönt eine Oktave höher, als ein 1 cm breites.
4. Von dem Grad der Dichtigkeit. Eine Kupfersaite z. B., deren Dichtigkeit 9 mal so gross ist, als die einer Darmsaite, schwingt 3 mal so langsam.

Der tiefste musikalische Ton besteht aus 16 Schwingungen und heisst c^2, der höchste aus 8192 Schwingungen und heisst c^6.

Aus diesen durch die Physik begründeten Gesetzen ersieht man, dass jede Stimme, je nach der Beschaffenheit ihrer Stimmbänder, an Höhe und Tiefe verschiedenartig sein muss. Der Umfang einer Stimme stösst also auf natürliche, nicht zu überschreitende Grenzen.

Die Grenze des Umfanges einer Stimme beginnt immer dort, wo nach der Höhe oder Tiefe zu keine reinen, metallisch klingenden Töne mehr gebildet werden können, also die Schwingungsfähigkeit der Stimmbänder gehemmt ist.

Alle Töne der menschlichen Stimme verbinden sich zu zwei Registern, dem Brustregister und dem Falsett, oder Kopfregister (bei Frauen).

Unter Register verstehen wir nach Merkel: „eine fortlaufende Reihe (Skala) von Tönen, welche bei einem und demselben Schwingungsmechanismus und bei gleichbleibendem Einsatz sich bilden lassen, so dass das allgemeine Klanggepräge nicht geändert wird.“—

Viele Gesangslehrer lehren mehr als zwei Register. Die bedeutendsten Physiologen und Phonetiker aber unterscheiden nur zwei.

In der Kunst des Gesanges ist neben dem Brustregister die Ausbildung des Falsett oder Kopfregisters von der grössten Wichtigkeit, in der Kunst der Rede aber wird nur die Ausbildung des Brustregisters erstrebt, wobei jede Stimme so ausgebildet werden kann, dass viele Töne des Brustregisters auch in das Kopfregister hinüberreichen, und umgekehrt, so dass oft das schärfste Gehör nicht anzugeben vermag, welchem Register ein solcher Ton angehört.

Man könnte statt Brust- und Falsettregister ganz gut Register mit langer und kurzer Stimmritze sagen, wie das Mackenzie thut und was vollkommen den Helmholtzschen Gesetzen entspricht, denn beim Brustregister ist die ganze Stimmritze, beim Falsett nur ein Teil derselben geöffnet.

Das Brustregister hat nach Garcia drei Grundfarben (timbres), die mittlere, die dunkle (tiefe) und die helle oder hohe Tonfarbe.

Die Mischung dieser drei Tonfarben ist in der Kunst der Rede von der allergrössten Wichtigkeit, sowohl für den Zuhörenden wie für den Redner selbst. Dem Zuhörer bietet sie mehr Abwechslung und den Redner ermüdet sie nicht.

Légouvé sagt deshalb in seinem „L'Art de la Lecture" — „mêlez les trois régistres", wobei er fälschlich unter „régistres" die Tonfarben meint. Durch folgende Übung ist jeder im stande den Umfang seiner Sprechstimme zu schulen. Erst bilde man, aus der Mittellage, wie vorhin bei den Geläufigkeits-Übungen Wort für Wort, mit je einem Atem, gleich stark, in gleichen Jntervallen und so rein wie möglich.

Langsam | — zaghaft | — nahn | — am | — Waldrand | — sah | — man | — Clara | — als | — man | — mannhaft | — sprach | — am | — Marktplatz. |

und

Da | — du | — dir | — doch | — den | — Dank | — durchdacht | —
Den | — Dido | — durch | — den | — Dolch | — dort | — duldet.

Dann bilde man immer in der Mittellage das erste Wort, man atme nach jedem Wort, indem man den Mund schliesst und sinke mit jedem folgenden Wort um einen viertel oder halben Ton. Man achte aber genau darauf, dass jeder Ton

rein metallisch klinge. Nach einigen Worten kommt man an eine Grenze, wo das Wort heiser oder gepresst gebildet ertönt, sofort höre man da auf und bilde die einzelnen Worte wieder zurück, indem man nun jedes Wort um einen Viertel- oder halben Ton steigen lässt. — Kommt man nun zu dem Anfangswort der Übungen, also zur Mittellage, so überschreite man diese und übe die Töne über der Mittellage, also nach der Höhe zu. Aber auch in der Höhe wird man bald auf Töne stossen, die gepresst, heiser und gezwungen klingen.

Diese beiden heisern, also unreinen Töne oben und unten bezeichnen die Grenze des Stimmumfanges, der anfangs nicht grösser sein wird, als vielleicht 1 oder 1¼ Oktave.

Nun übe man, stets mit weichem Einsatz, regelmässigem Atem und genauer Mundstellung, diese 8 oder 10 Töne, die Jedem leicht werden. Nach acht Tagen aber versuche man nach der Höhe und der Tiefe je einen Ton mehr zu gewinnen.

Durch langsames, sorgfältig aufmerksames Üben kann man in kurzer Zeit den Umfang seiner Stimme sehr erweitern.

Diese Übung lässt sich graphisch folgenderweise veranschaulichen:

Mittel-
lage }

langsam
zaghaft
nahn
am
Waldrand

Nehmen wir an, der fünfte Laut nach unten gebildet klänge schon heiser, so hat man den sechsten Laut nicht noch tiefer zu bilden, denn der würde noch heiserer werden; man

bilde nun den nächstfolgenden Laut nach oben, was sich so darstellen lässt:

sprach		*am*	
mannhaft		*Marktplatz*	
man		*langsam*	
als	*langsam*	*zaghaft*	Mittel-
Clara	*zaghaft*	*nahn*	lage
man	*nahn*	*etc.*	
sah	*am*		
	Waldrand		

Nun übe man den Tonumfang an dem zweiten oben angeführten Beispiele. —

Diese Übung, die man ebenso wie die einfachen Lautübungen bis an das Ende der Künstlerlaufbahn zu machen hat, wird dann erst richtig sein: wenn, abgesehen von der metallischen Reinheit jedes Wortes, man auf den Ton eines jeden, nach oben oder unten innerhalb des Stimmumfangs liegenden Wortes, eine ganze Rede ohne Anstrengung aufzubauen vermag, so dass man also ganze Sätze leicht und ausdrucksvoll sprechen kann, die dann immer eine gemeinsame Grundklangfarbe besitzen.

VIII.

Die Tonstärke.

Jeder Ton ist an eine bestimmte Stärke gebunden. Je grösser die Entfernung ist, in welcher ein Ton vernommen wird, desto stärker ist er.

Die Stärke eines Tones hängt nach Helmholtz ab von der Tragweite seiner Schwingungen, — von der Schwingungsweite und von der Dichtigkeit des schwingenden Körpers.

Bei der menschlichen Stimme ist die Stärke eines Tones von der Länge und der Dichtigkeit der Stimmbänder und von der Kraft des sie bewegenden Atems abhängig.

Die Länge und die Beschaffenheit der Stimmbänder ist angeboren, aber immer werden ganz instinktiv bei stark zu bildenden Tönen die Stimmbänder stark gespannt, Luft also verdichtet.

Wenn wir jemanden auf eine grosse Entfernung etwas zurufen wollen — so legen wir die Hände an den Mund, um ein Schallrohr zu bilden, und artikulieren mit starkem Atem ganz langsam und ganz bestimmt, um den gesprochenen Worten Deutlichkeit d. h. Tragweite zu verleihen.

Wir bemessen also die Stärke eines Tones — nach dem Raume, den er zu durchlaufen hat.

Nichts stört den Fluss und die Natürlichkeit einer Rede mehr, als in einem grossen Raume sprechen zu müssen.

Wenn der Redende nur an die Deutlichkeit denken muss, so kann er sich nicht seinem Empfinden, dem Ausdruck des gesprochenen Wortes voll und frei überlassen, und das Wort bleibt unbeseelt, ein leerer Schall. Darum sind unakustische oder zu grosse Schauspielhäuser der Tod der Natürlichkeit.

Von dem Augenblick an, wo der tonbildende Künstler sich sagen muss: — „hier must Du einen starken Ton anschlagen, um verstanden zu werden“ — verändert er den Standpunkt, von welchem sein Werk betrachtet werden soll; er ist genötigt, derbere, gröbere Töne aufzutragen, roher zu arbeiten, auf Kosten der intimen Natürlichkeit.

Die tonbildende Kraft ist immer der Atem, der stark verdichtet werden muss, wenn er an Stärke gewinnen soll.

Das Atemnehmen und Atemverdichten ist also das Wichtigste bei jedem allmählich oder plötzlich zu bildenden starken Ton.

Man muss vor jedem mit Kraft zu bildenden Ton das Gefühl haben, dass die Brust ganz voll und ganz stark mit Luft gefüllt ist.

Dieselben Atmungsgesetze, die wir beim An- und Abschwellen des Tones kennen gelernt, gelten in noch verschärftem Masse bei dem festen, plötzlichen Einsatz — beim Glottisschlag — beim Schrei — beim Staccato.

Wer also richtig das An- und Abschwellen des Tones lernt, der übt auch ganz richtig seine Tonstärke.

Versäumt man aber nur einen Augenblick, den zu einer Wort- und Tonbildung verbrauchten Atem schnell zu ersetzen, so

verringert sich mit der Spannkraft des Atems, auch die Spannkraft der Stimmbänder und die Stimme muss kreischend werden, weil die Stimmbänder ermüden.

Also nicht durch Schreien wird die Stimme gestärkt — sondern durch die Kunst des richtigen Atems, durch Atemübungen, wie wir sie bei dem geschlossenen und offenen Rein-Einsatz schon kennen lernten.

Die Stärkung einer Stimme kann nie plötzlich — immer nur allmählich erfolgen.

An den Geläufigkeitsbeispielen für den offenen Stimmeinsatz hat man reichlich Gelegenheit die Stimmstärke zu üben.

Jede Übung beginne man mit der Vokalskala, nach Anleitung der einfachen Lautbildungs-Übungen, um sich zu vergewissern, ob der Einsatz richtig ist und metallisch klingt; und jede Übung beschliesse man mit der Vokalskala, um sich zu überzeugen, ob man nicht durch falsches Üben die Stimmbänder überangestrengt hat.

IX.

Das Lachen.

Das Lachen gehört zu den wirksamsten Ausdrucksmitteln.

Plötzliche Freude oder Schmerz, Schreck, Zorn zeigen in einer einzelnen Interjektion nur die augenblickliche Stimmung. Im Lachen aber offenbart sich nicht nur die augenblickliche Stimmung selbst, auch der Bildungsgrad, der Charakter, das Gemüt, das ureigenste Ich treten darin klar zu Tage.

Das Lachen ist die Würze des Lebens, der spontanste und vielsagendste Ausdruck unseres Empfindens.

Die Spassmacher, die frohes Lachen hervorrufen konnten, waren zu allen Zeiten gesucht. Zu bedauern ist immer derjenige, der nicht von Herzen lachen kann; und wer es in der Kunst des Lebens so weit gebracht hat, über die Thorheiten der Menschen lachen zu können, der hat in Wahrheit den Stein der Weisen gefunden.

Das Lachen ist verschieden, wie das Empfinden der Menschen, je nach ihrer Geistes- und Herzensbildung und ihrem Temperament.

Wir lachen aus freudiger Lust ganz anders wie aus aufmunternder Teilnahme oder berechnender Höflichkeit. Unter-

drückter Schmerz, eisiger Hohn, Verachtung, hämischer Neid, grimmige Rache, sie alle haben eine bestimmte Lachfarbe.

Roheit, Sinnlichkeit, Gemeinheit, Wahnsinn verkünden sich sofort im Lachen!

Der Gebildete, der sich mehr zu beherschen gelernt hat, lacht anders, als der Ungebildete, der Temperamentvolle anders als der Temperamentlose. Der gutherzige, unverdorbene Mensch lacht ganz anders als der missgünstig verbitterte.

Schon an Kindern, deren Lachen der ungetrübteste Spiegel ihres Empfindens ist, kann man den Unterschied des Lachens ganz deutlich studieren. Beobachten wir uns nur selbst, wie verschieden wir nach unserer Stimmung lachen.

„Die meisten Menschen spielen im Leben Komödie, und je glatter der Boden, auf dem sie sich bewegen, desto grösser die Komödianten“ sagt Kant.

Nichts lüftet aber die Maske der Verstellung so sehr, wie das plötzlich hervorbrechende, sich unbewacht glaubende Lachen.

Nichts mahnt zu grösserer Vorsicht, als ein ewig zur Schau getragenes, lächelndes Wesen.

Lachen, Lippen und Augen sind die drei Fenster, durch welche wir den Menschen, gegen ihren Willen, in die Seele blicken können, denn sie sind am schwersten durch die Kraft des Willens zu beherrschen. Plötzlich, in einem unbewachten Augenblick — verraten sie das ganze Seelenleben, wie ein zuckender Blitz, einen in Nacht gehüllten Abgrund.

Wer nicht herzlich lachen kann, wessen Lippen verbissen oder verkniffen erscheinen, wer mit schielendem oder heimlich lauerndem Blick beobachtet, dem traue man nicht, wenn man nicht früher oder später sein Vertrauen bereuen will.

Das Lachen ist, eben weil es ein spontaner Ausdruck ist, ausserordentlich wirksam in der Kunst der Rede und des Gesanges.

Den Menschen ist das Lachen angeboren, wie die Fähigkeit des Sprechens, und lässt sich wie dieses durch richtige Übungen ausbilden und vervollkommnen.

Das Lachen beruht auf dem Heben und Senken des Zwerchfells bei ausströmender und tönender Luftwelle, wobei fast regelmässig der tönende Laut mit Überluft gebildet wird, was man ganz deutlich an einem herzhaft gelachten:

„ha, ha, ha"

beobachten kann.

Man lacht auch nie auf einem Ton — immer durchläuft man eine Lachskala.

Nur wahnsinnige und nervös überreizte Menschen kennzeichnen sich durch einen gleichtönigen Lachklang.

Man lacht immer Vokale — und kann auch nicht anders lachen, und gerade im Wechsel der Vokale und ihrer Klangfarbe zeigt sich ja am besten der verschiedenartige Ausdruck des Lachens. —

Man versuche aus der Mittellage heraus durch plötzliches Heben des Zwerchfells ein stark offenes „ha" zu bilden.

Nun bilde man **„ha ha ha"** rein metallisch und kurz abgebrochen, mit je einem Atem, dann mehrere kurz abgebrochene „ha ha ha" mit einem Atem und übe wie vorher den Tonumfang.

Dann übe man die Reihe mit **ho, hu, he, hi.** — So erlangt man in kurzer Zeit eine grosse Lachfertigkeit.

Diese erprobten Übungen eignen sich ganz vorzüglich nicht nur für die Technik des Lachens; auch für die schnelle Thätigkeit des Zwerchfells, und den festen offenen Einsatz mit rein metallischer Vokalisation.

X.

Von der Tonbildung zum künstlerischen Vortrag.

Nächst den unumstösslichen Gesetzen für die Stimmbildung sind die Gesetze für das richtige Betonen jedes Wortes von der allergrössten Wichtigkeit.

Die richtige Bildung der einzelnen Sprachlaute verleiht der Stimme angenehmen Wohlklang, Ausdauer, Stärke, Umfang, — und schützt gegen vorzeitige Ermüdung und Erkrankung der Sprechwerkzeuge. Aber trotz der reinsten und richtigsten Bildung aller Sprachlaute bleiben die Worte kalt und leer, wenn ihnen nicht durch die richtige Betonung Leben und Ausdruck verliehen wird.

Es liegt nicht in dem Zwecke dieses Buches, über die Kunst des Vortrags selbst zu reden, weil sich erfahrungsgemäss „Kunst“ aus Büchern nicht erlernen lässt.

Wohl ist das Verlangen in jedem Lehrer lebendig, das, durch das gesprochene Wort, durch das zutreffende Beispiel Veranschaulichte dauernd zu übermitteln.

Versucht man dies aber, dann erkennt man erst mit tiefem Bedauern das Unzureichende des schriftlichen Ausdrucks, gegenüber der unendlichen Modulationsfähigkeit des gesprochenen Wortes.

Die Gesetze der Tonbildung sind für alle Stimmen die gleichen, sie sind unumstösslich und begrenzt; durch diese Begrenzung sind sie fassbar, erklär- und lernbar.

Die Gesetze des mündlichen Vortrags aber, die sich wohl durch die zwei Worte „wahr“ und „schön“ begrenzen lassen, sind in ihren Ausdrucksformen so verschieden, wie die Menschen selbst nach ihrer Bildung und Empfindung, nach ihrem Temperament und ihrer Nationalität.

Wer wäre fähig alle die Ausdrucksformen zu „lehren“ und zu beweisen, was wahr und schön ist? Was in dem einen Fall zutreffend erscheint, ist unwahr oder unschön in einem andern Falle.

Darum bleibt alles, was über die Kunst des Vortrags geschrieben werden kann, eitel Stückwerk, denn die Kunst selbst ist unerklärlich.

Wir vermögen wohl ihre Wirkungen zu empfinden, — das Entstehen und Werden dieser Wirkungen aber können wir nicht erklären.

Es lassen sich auch nur andeutende Fingerzeige geben, was in der „Kunst der Rede“ beobachtet werden muss. Dem begabten Schüler werden sie nützen, dem unbegabten hilft auch die ausführlichste Erklärung, das lebendigste Beispiel nichts. —

Untersuchen wir nun wie weit das bisher Gelernte im Fluss der Rede, in der Satzfolge anwendbar ist.

Jedes zwei- oder mehrsilbige, nicht zusammengesetzte Wort besteht immer aus einer Hebung und einer oder mehreren

Senkungen, die genau eingehalten werden müssen, wenn nicht der Sinn, die Bedeutung des Wortes zerstört werden soll.

Alle 10 Wortklassen unserer Sprache — obwohl jedes Wort gleichwertig ist — haben untereinander einen ganz verschiedenen Tonwert.

Dieser Tonwert offenbart sich in der Sprache durch eine gewisse Tondauer und Tonstärke, die jedes einzelne Wort erfordert.

Verbinden sich diese Worte in einer bestimmten Folge zum Ausdruck eines Gedankens, so nennen wir dies einen Satz, dessen Worte wieder je nach ihrem Wert untereinander eine ganz bestimmte Tondauer und Tonstärke erhalten.

Verbinden sich mehrere Sätze zu einer Satzfolge, so sind wieder die einzelnen Sätze nach ihrem Tonwert genau zu unterscheiden.

Folgen sich Hebungen und Senkungen in regelmässigem Wechsel, so nennen wir diese Wortfolge gebundene Rede.

Klingen die letzten Silben in einer solchen Wortfolge gleichlautend aus — so entsteht die gereimte Rede.

Wort- und Satzton verbunden erzeugen den logischen Accent oder die logische Betonung, richtiger gesagt: den Sinnton, der immer den geistigen Gehalt einer Wortfolge heraushebt.

Wort- und Satzton lehrt uns die Grammatik; darum ist es unerlässlich, sich durch diese eine gründliche Wort- und Satzkenntnis anzueignen.

Die logische Betonung hängt immer von dem Verständnis des Sprechenden ab, und ist ein untrügliches Zeichen seiner Geistesbildung. Wer unlogisch betont, beweist entweder Unkenntnis, oder auf Kosten eines natürlichen Empfindens zersetzende Diftelei.

Die logische Betonung ist erlernbar und kann zur Not auch einem Papagei beigebracht werden, wie Lessing sagt. Was aber nicht erlernt werden kann — und womit wir aus dem Gebiet der erlernbaren Technik, in das Reich der nicht erlernbaren Kunst treten, ist die Bildung eines Wortes, eines Satzes oder einer Rede, nach dem Empfindungston, der mit dem Sinnton verbunden „die Kunst des Vortrags" ausmacht.

Der logische Wert eines Wortes, oder Satzes, wird durch den Empfindungston ergänzt und erlangt erst durch diesen seinen vollen Wert.

Der Empfindungston muss sich mit dem logischen Ton decken und erzeugt die Tonfarbe und das Zeitmass in einer Rede.

Der Gebrauch des Empfindungstones ist daher von dem logischen Wort- und Satzton nicht zu trennen.

Wie Denken und Empfinden den ganzen Menschen, so kennzeichnen der rechte logische und der Empfindungston das Können des Künstlers.

Sehr oft hört man beide Betonungen getrennt, die eine auf Kosten der andern gebrauchen.

Ein Empfindungston aber, der nicht durch das richtige logische Verständnis begründet ist, wirkt sentimental, rührselig, unwahr, — Logik die nicht von einem rechten Empfinden beseelt ist, lässt kalt.

Jede künstlerische Gestaltung gründet sich auf Logik, d. h. auf folgerichtiges Denken.

Überzeugend wirkt nur das, was logisch ist, und was wir je nach der Kraft unserer geistigen Fähigkeiten fassen und begründen können.

Weinen, Lachen, Schreien, ohne erkennbaren Grund sind unsinnig, unwahr, und überzeugen uns nicht.

Künstlerisch überzeugend kann nur das auf uns wirken, was wahr ist und in uns selbst eine Saite unseres eigenen „Ich“ berührt.

Darum kann ein und dasselbe Kunstwerk auf verschiedene Hörer ganz verschiedenartig wirken.

Deshalb hatte zum Beispiel jener Schneider von seinem Standpunkt aus recht, der von dem Goethe-Monument in Frankfurt meinte:

„es sei schlecht, denn der Rock sei ja von rechts nach links geknöpft und das thue man im Leben doch nie.“

Die reinste, unwiderleglichste Logik ist $2 \times 2 = 4$, und in der Rede und im Gesang ist es die durch die Silben und Wortfolge bedingte Betonung.

Der logische Aufbau eines Satzes — das geistige Erfassen seines Wertes ist das erste, wenn wir von seinem Inhalt überzeugt und ergriffen werden sollen.

Der Komponist, der ein Lied in Musik setzt, und der Redner, der einen bestimmten Satz spricht, erfasst erst seinen logischen Wert und nach diesem misst er ihm den Empfindungswert bei.

Diesen logischen Wert, den der Komponist in seine Noten legt und dadurch zugleich den Empfindungswert des Wortes bemisst und durch die begleitende Musik erhöht — dem Sänger also die Ausdrucksform vorschreibt, muss sich der Redner selbst schaffen. Er muss sein eigener Komponist sein, seinen eigenen Ausdruck finden, darum ist bei gleicher Begabung „Reden“ eine schwerere Kunst als „Singen“.

Wir haben also jeden Satz erst nach seinem logischen, dann nach seinem Empfindungswert zu beurteilen — nicht umgekehrt, wie das so oft geschieht; namentlich in der Beurteilung von Gedichten, die

uns durch eine gewisse Empfindungsbreite gefangen nehmen, und unser Urteil trüben. —

Je wärmer wir empfinden, desto lebendiger werden wir. Diese Lebendigkeit drückt sich im Vortrage immer durch eine *Steigerung* aus.

Die Steigerung kann zweifacher Art sein.

Sie kann sowohl nach der Tonstärke wie nach der Tonhöhe wachsen und im Zeitmass der Rede sich beschleunigen, um dann plötzlich abzuschliessen, das ist die *Steigerung nach oben*; — oder sie verlangsamt das Zeitmass, der Ton wird schwächer und tiefer und der Abschluss des Gedankens erfolgt allmählich, das ist die *Steigerung nach unten*.

An den folgenden Beispielen werden wir Gelegenheit haben, diese zweifache Steigerung zu üben.

Ist der Redende von dem zu behandelnden Gegenstand erfüllt — so *muss* er sich im Verlauf der Rede steigern — entweder nach oben, oder nach unten. *Die Steigerung ist eines der allerwichtigsten Hülfsmittel in der Kunst des Vortrags, des gesprochenen oder gesungenen Wortes.*

Eine Rede — ein Lied, ohne Steigerung wirken ermüdend und langweilig. Jede Steigerung wirkt um so mächtiger, je vorbereiteter sie beginnt und je grösser die Tonstärke und der Tonumfang sind, in dem sie auftritt.

Aus dem Fmpfinden erzeugen sich die verschiedenen *Tonfarben*, mit welchen wir ein und dasselbe Wort oft so verschieden zu beleben vermögen. Für den Ausdruck der Empfindungen — soweit sich das erlernen lässt, sind die Übungen des geschlossenen und offenen Einsatzes, sowie der Wechsel im Gebrauch der drei Tonlagen eine vorzügliche Schulung.

drückter Schmerz, eisiger Hohn, Verachtung, hämischer Neid, grimmige Rache, sie alle haben eine bestimmte Lachfarbe.

Roheit, Sinnlichkeit, Gemeinheit, Wahnsinn verkünden sich sofort im Lachen!

Der Gebildete, der sich mehr zu beherschen gelernt hat, lacht anders, als der Ungebildete, der Temperamentvolle anders als der Temperamentlose. Der gutherzige, unverdorbene Mensch lacht ganz anders als der missgünstig verbitterte.

Schon an Kindern, deren Lachen der ungetrübteste Spiegel ihres Empfindens ist, kann man den Unterschied des Lachens ganz deutlich studieren. Beobachten wir uns nur selbst, wie verschieden wir nach unserer Stimmung lachen.

„Die meisten Menschen spielen im Leben Komödie, und je glatter der Boden, auf dem sie sich bewegen, desto grösser die Komödianten“ sagt Kant.

Nichts lüftet aber die Maske der Verstellung so sehr, wie das plötzlich hervorbrechende, sich unbewacht glaubende Lachen.

Nichts mahnt zu grösserer Vorsicht, als ein ewig zur Schau getragenes, lächelndes Wesen.

Lachen, Lippen und Augen sind die drei Fenster, durch welche wir den Menschen, gegen ihren Willen, in die Seele blicken können, denn sie sind am schwersten durch die Kraft des Willens zu beherrschen. Plötzlich, in einem unbewachten Augenblick — verraten sie das ganze Seelenleben, wie ein zuckender Blitz, einen in Nacht gehüllten Abgrund.

Wer nicht herzlich lachen kann, wessen Lippen verbissen oder verkniffen erscheinen, wer mit schielendem oder heimlich lauerndem Blick beobachtet, dem traue man nicht, wenn man nicht früher oder später sein Vertrauen bereuen will.

Das Lachen ist, eben weil es ein spontaner Ausdruck ist, ausserordentlich wirksam in der Kunst der Rede und des Gesanges.

Den Menschen ist das Lachen angeboren, wie die Fähigkeit des Sprechens, und lässt sich wie dieses durch richtige Übungen ausbilden und vervollkommnen.

Das Lachen beruht auf dem Heben und Senken des Zwerchfells bei ausströmender und tönender Luftwelle, wobei fast regelmässig der tönende Laut mit Überluft gebildet wird, was man ganz deutlich an einem herzhaft gelachten:

„ha, ha, ha"

beobachten kann.

Man lacht auch nie auf einem Ton — immer durchläuft man eine Lachskala.

Nur wahnsinnige und nervös überreizte Menschen kennzeichnen sich durch einen gleichtönigen Lachklang.

Man lacht immer Vokale — und kann auch nicht anders lachen, und gerade im Wechsel der Vokale und ihrer Klangfarbe zeigt sich ja am besten der verschiedenartige Ausdruck des Lachens. —

Man versuche aus der Mittellage heraus durch plötzliches Heben des Zwerchfells ein stark offenes „ha" zu bilden.

Nun bilde man **„ha ha ha"** rein metallisch und kurz abgebrochen, mit je einem Atem, dann mehrere kurz abgebrochene „ha ha ha" mit einem Atem und übe wie vorher den Tonumfang.

Dann übe man die Reihe mit **ho, hu, he, hi.** — So erlangt man in kurzer Zeit eine grosse Lachfertigkeit.

Diese erprobten Übungen eignen sich ganz vorzüglich nicht nur für die Technik des Lachens; auch für die schnelle Thätigkeit des Zwerchfells, und den festen offenen Einsatz mit rein metallischer Vokalisation.

X.

Von der Tonbildung zum künstlerischen Vortrag.

Nächst den unumstösslichen Gesetzen für die Stimmbildung sind die Gesetze für das richtige Betonen jedes Wortes von der allergrössten Wichtigkeit.

Die richtige Bildung der einzelnen Sprachlaute verleiht der Stimme angenehmen Wohlklang, Ausdauer, Stärke, Umfang, — und schützt gegen vorzeitige Ermüdung und Erkrankung der Sprechwerkzeuge. Aber trotz der reinsten und richtigsten Bildung aller Sprachlaute bleiben die Worte kalt und leer, wenn ihnen nicht durch die richtige Betonung Leben und Ausdruck verliehen wird.

Es liegt nicht in dem Zwecke dieses Buches, über die Kunst des Vortrags selbst zu reden, weil sich erfahrungsgemäss „Kunst" aus Büchern nicht erlernen lässt.

Wohl ist das Verlangen in jedem Lehrer lebendig, das, durch das gesprochene Wort, durch das zutreffende Beispiel Veranschaulichte dauernd zu übermitteln.

Versucht man dies aber, dann erkennt man erst mit tiefem Bedauern das Unzureichende des schriftlichen Ausdrucks, gegenüber der unendlichen Modulationsfähigkeit des gesprochenen Wortes.

Die Gesetze der Tonbildung sind für alle Stimmen die gleichen, sie sind unumstösslich und begrenzt; durch diese Begrenzung sind sie fassbar, erklär- und lernbar.

Die Gesetze des mündlichen Vortrags aber, die sich wohl durch die zwei Worte „wahr" und „schön" begrenzen lassen, sind in ihren Ausdrucksformen so verschieden, wie die Menschen selbst nach ihrer Bildung und Empfindung, nach ihrem Temperament und ihrer Nationalität.

Wer wäre fähig alle die Ausdrucksformen zu „lehren" und zu beweisen, was wahr und schön ist? Was in dem einen Fall zutreffend erscheint, ist unwahr oder unschön in einem andern Falle.

Darum bleibt alles, was über die Kunst des Vortrags geschrieben werden kann, eitel Stückwerk, denn die Kunst selbst ist unerklärlich.

Wir vermögen wohl ihre Wirkungen zu empfinden, — das Entstehen und Werden dieser Wirkungen aber können wir nicht erklären.

Es lassen sich auch nur andeutende Fingerzeige geben, was in der „Kunst der Rede" beobachtet werden muss. Dem begabten Schüler werden sie nützen, dem unbegabten hilft auch die ausführlichste Erklärung, das lebendigste Beispiel nichts. —

Untersuchen wir nun wie weit das bisher Gelernte im Fluss der Rede, in der Satzfolge anwendbar ist.

Jedes zwei- oder mehrsilbige, nicht zusammengesetzte Wort besteht immer aus einer Hebung und einer oder mehreren

Senkungen, die genau eingehalten werden müssen, wenn nicht der Sinn, die Bedeutung des Wortes zerstört werden soll.

Alle 10 Wortklassen unserer Sprache — obwohl jedes Wort gleichwertig ist — haben untereinander einen ganz verschiedenen Tonwert.

Dieser Tonwert offenbart sich in der Sprache durch eine gewisse Tondauer und Tonstärke, die jedes einzelne Wort erfordert.

Verbinden sich diese Worte in einer bestimmten Folge zum Ausdruck eines Gedankens, so nennen wir dies einen Satz, dessen Worte wieder je nach ihrem Wert untereinander eine ganz bestimmte Tondauer und Tonstärke erhalten.

Verbinden sich mehrere Sätze zu einer Satzfolge, so sind wieder die einzelnen Sätze nach ihrem Tonwert genau zu unterscheiden.

Folgen sich Hebungen und Senkungen in regelmässigem Wechsel, so nennen wir diese Wortfolge gebundene Rede.

Klingen die letzten Silben in einer solchen Wortfolge gleichlautend aus — so entsteht die gereimte Rede.

Wort- und Satzton verbunden erzeugen den logischen Accent oder die logische Betonung, richtiger gesagt: den Sinnton, der immer den geistigen Gehalt einer Wortfolge heraushebt.

Wort- und Satzton lehrt uns die Grammatik; darum ist es unerlässlich, sich durch diese eine gründliche Wort- und Satzkenntnis anzueignen.

Die logische Betonung hängt immer von dem Verständnis des Sprechenden ab, und ist ein untrügliches Zeichen seiner Geistesbildung. Wer unlogisch betont, beweist entweder Unkenntnis, oder auf Kosten eines natürlichen Empfindens zersetzende Diftelei.

Die logische Betonung ist erlernbar und kann zur Not auch einem Papagei beigebracht werden, wie Lessing sagt. Was aber nicht erlernt werden kann — und womit wir aus dem Gebiet der erlernbaren Technik, in das Reich der nicht erlernbaren Kunst treten, ist die Bildung eines Wortes, eines Satzes oder einer Rede, nach dem Empfindungston, der mit dem Sinnton verbunden „die Kunst des Vortrags“ ausmacht.

Der logische Wert eines Wortes, oder Satzes, wird durch den Empfindungston ergänzt und erlangt erst durch diesen seinen vollen Wert.

Der Empfindungston muss sich mit dem logischen Ton decken und erzeugt die Tonfarbe und das Zeitmass in einer Rede.

Der Gebrauch des Empfindungstones ist daher von dem logischen Wort- und Satzton nicht zu trennen.

Wie Denken und Empfinden den ganzen Menschen, so kennzeichnen der rechte logische und der Empfindungston das Können des Künstlers.

Sehr oft hört man beide Betonungen getrennt, die eine auf Kosten der andern gebrauchen.

Ein Empfindungston aber, der nicht durch das richtige logische Verständnis begründet ist, wirkt sentimental, rührselig, unwahr, — Logik die nicht von einem rechten Empfinden beseelt ist, lässt kalt.

Jede künstlerische Gestaltung gründet sich auf Logik, d. h. auf folgerichtiges Denken.

Überzeugend wirkt nur das, was logisch ist, und was wir je nach der Kraft unserer geistigen Fähigkeiten fassen und begründen können.

Weinen, Lachen, Schreien, ohne erkennbaren Grund sind unsinnig, unwahr, und überzeugen uns nicht.

Künstlerisch überzeugend kann nur das auf uns wirken, was wahr ist und in uns selbst eine Saite unseres eigenen „Ich“ berührt.

Darum kann ein und dasselbe Kunstwerk auf verschiedene Hörer ganz verschiedenartig wirken.

Deshalb hatte zum Beispiel jener Schneider von seinem Standpunkt aus recht, der von dem Goethe-Monument in Frankfurt meinte:

„es sei schlecht, denn der Rock sei ja von rechts nach links geknöpft und das thue man im Leben doch nie.“

Die reinste, unwiderleglichste Logik ist $2 \times 2 = 4$, und in der Rede und im Gesang ist es die durch die Silben und Wortfolge bedingte Betonung.

Der logische Aufbau eines Satzes — das geistige Erfassen seines Wertes ist das erste, wenn wir von seinem Inhalt überzeugt und ergriffen werden sollen.

Der Komponist, der ein Lied in Musik setzt, und der Redner, der einen bestimmten Satz spricht, erfasst erst seinen logischen Wert und nach diesem misst er ihm den Empfindungswert bei.

Diesen logischen Wert, den der Komponist in seine Noten legt und dadurch zugleich den Empfindungswert des Wortes bemisst und durch die begleitende Musik erhöht — dem Sänger also die Ausdrucksform vorschreibt, muss sich der Redner selbst schaffen. Er muss sein eigener Komponist sein, seinen eigenen Ausdruck finden, darum ist bei gleicher Begabung „Reden“ eine schwerere Kunst als „Singen“.

Wir haben also jeden Satz erst nach seinem logischen, dann nach seinem Empfindungswert zu beurteilen — nicht umgekehrt, wie das so oft geschieht; namentlich in der Beurteilung von Gedichten, die

uns durch eine gewisse Empfindungsbreite gefangen nehmen, und unser Urteil trüben. —

Je wärmer wir empfinden, desto lebendiger werden wir. Diese Lebendigkeit drückt sich im Vortrage immer durch eine Steigerung aus.

Die Steigerung kann zweifacher Art sein.

Sie kann sowohl nach der Tonstärke wie nach der Tonhöhe wachsen und im Zeitmass der Rede sich beschleunigen, um dann plötzlich abzuschliessen, das ist die Steigerung nach oben; — oder sie verlangsamt das Zeitmass, der Ton wird schwächer und tiefer und der Abschluss des Gedankens erfolgt allmählich, das ist die Steigerung nach unten.

An den folgenden Beispielen werden wir Gelegenheit haben, diese zweifache Steigerung zu üben.

Ist der Redende von dem zu behandelnden Gegenstand erfüllt — so muss er sich im Verlauf der Rede steigern — entweder nach oben, oder nach unten. Die Steigerung ist eines der allerwichtigsten Hülfsmittel in der Kunst des Vortrags, des gesprochenen oder gesungenen Wortes.

Eine Rede — ein Lied, ohne Steigerung wirken ermüdend und langweilig. Jede Steigerung wirkt um so mächtiger, je vorbereiteter sie beginnt und je grösser die Tonstärke und der Tonumfang sind, in dem sie auftritt.

Aus dem Empfinden erzeugen sich die verschiedenen Tonfarben, mit welchen wir ein und dasselbe Wort oft so verschieden zu beleben vermögen. Für den Ausdruck der Empfindungen — soweit sich das erlernen lässt, sind die Übungen des geschlossenen und offenen Einsatzes, sowie der Wechsel im Gebrauch der drei Tonlagen eine vorzügliche Schulung.

Aber auch die allersorgfältigste Übung vermag nicht einem Satz, einem Wort, ja einem einzigen Laut, die belebende und überzeugende Tonfarbe zu verleihen — wenn dieser Ton nicht durch die Kraft der plastisch gestaltenden Phantasie dem Redner auf die Zunge gezaubert wird.

„Wenn ihrs nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen, — wenn es nicht aus der Seele dringt, und mit urkräftigem Behagen die Herzen aller Hörer zwingt."

Ob jemand z. B. nur den einfachen Laut a im Wort „Vater" aus seiner Empfindung heraus so verschiedenartig zu bilden vermag, dass in uns in gleicher Weise die verschiedenen Empfindungen geweckt werden, genügt vollkommen, um uns von seiner dramatischen Begabung zu überzeugen.

Thatsächlich haben auch nur die grössten Künstler, die grösste Ausdrucksfähigkeit in solchen einzelnen Lauten bewiesen.

Ein einzelner Laut drückt oft einen Gedanken, eine Empfindung besser aus — als ein ganzer Schwall von Worten.

Ein Schrei des Schmerzes, der Freude, des Schrecks, des Zorns, des Hasses, der Liebe, der Verachtung u. s. w. ist beredter als tausend Worte.

Wem sein eigenes Empfinden hier nicht die Tonfarbe erschafft, dem kann der Lehrer nicht helfen. Alles Erklären oder Vormachen nützt hier nur wenig.

Wohl beweist die Fähigkeit nachzuahmen, ein scharf unterscheidendes Gehör und lässt auf Begabung schliessen; ein Beweis der wirklichen Begabung aber ist sie nicht.

Wer nicht bei aller Nachahmungsfähigkeit aus dem eigenen Empfinden heraus die zutreffende Tonfarbe bilden kann, der wird im besten Falle ein guter Kopist, aber kein selbst schaffender Künstler werden.

Und hier gelangen wir an die Grenze des Erlernbaren und es beginnt das Rätsel, das undefinierbare „Etwas“, das, was eben die Begabung ausmacht.

Die grösste Geistes- und Herzensbildung vermögen dieses „Etwas“ nicht zu ersetzen — und eine ganz mangelhafte Bildung ist oft mit einer Ausdrucksfähigkeit gepaart, über die man staunen muss.

Aber die Ausdrucksfähigkeit besteht nicht im blossen Nachahmen dessen, was dem Schüler vorgemacht wird, sondern in lebenswahrer Wiedergabe dessen, was die eigene Phantasie, das eigene Empfinden in uns hervorbringt und was sehnsüchtig nach anschaulicher Gestaltung ringt.

Dieser Gestaltung kann nur nach dem Grade der geschulten Mittel Ausdruck verliehen werden. Ein geschickter Kopist braucht aber gar nichts zu empfinden und wird darum doch für seine Kopien Anerkennung finden.

Sehr selten, obwohl die darstellende Kunst auf Nachahmung beruht, ist die Nachahmungsfähigkeit ein Zeichen wirklicher Begabung. In dem Augenblick wo der Kopist selbst schaffen, also etwas veranschaulichen soll, was er nicht gesehen und gehört hat, fehlt ihm jede Ausdrucksfähigkeit, weil ihm das innerlich geschaute Bild fehlt.

„Gute Kopisten, schlechte Künstler“ ist ein altes Wort.

Ein geschickter Kopist kann z. B. Herrn So und So in irgend einer Rolle täuschend nachahmen; er kopiert dann aber nicht die Rolle — sondern den betreffenden Darsteller in seiner Eigentümlichkeit, die jeder Künstler hat.

Darum ist es falsch, wenn ein Lehrer auf pedantischem Nachahmen besteht. Dadurch wird jede Eigenart des Schülers geradezu erdrückt.

In der reinen Tonbildung kann nicht genau und pedantisch genug vorgegangenen werden, so-

bald es sich aber um den seelisch belebten Ausdruck handelt, muss der Lehrer suchen, die Phantasie des Schülers zu eigenem Schaffen anzuregen und fruchtbar zu machen.

Wer nicht die vom Dichter oder Komponisten geschaffenen Gestalten in ihrem ganzen Seelenleben, in ihrer Freude und ihrem Schmerz, in ihrer Trauer und ihrer Verzweiflung, vom ersten Auftreten bis zu ihrem Abgang durchlebt, durchbebt, durchzittert und durchjauchzt hat, wer diese Gestalten nicht so lebendig vor sich sieht wie wirkliche Wesen; und wem es nicht gelingt, aus diesem Empfinden heraus die Gestalten plastisch zu veranschaulichen, der ist und wird kein Künstler.

Darum ist die vielumstrittene Frage, ob der darstellende Künstler empfindet, was er geschaffen hat, eine müssige.

Jedenfalls muss er es empfunden haben, denn den Ausdruck kann er nur aus seinem eigenen Empfinden schöpfen. Aufgabe seiner Kunst wird es nun sein, diese Ausdrucksfähigkeit durch sorgfältiges Üben so zu beherrschen, dass man die Schmerzen und Mühen nicht mehr sieht, unter welchen eine solche dichterische Gestalt geboren worden.

Im Augenblick der Gestaltung vor der Öffentlichkeit folgt der Künstler nur den Spuren dieses selbst durchlebten Empfindens, aus dem er selbstschöpferisch die Form geschaffen.

An diese Form aber, an die Bildung des zu sprechenden Wortes, an die Atemeinteilung und alle sonst notwendigen technischen Ausdrucksmittel darf er nicht mehr denken, die Form des Ausdrucks muss so sicher und fest stehen, dass er sich frei dem Zug seines Empfindens überlassen kann.

Er ist also in der Sache und doch auch über ihr, um die Herrschaft über seine Mittel nicht zu verlieren. Darum bedarf er der Sammlung.

Er ist aufgeregt, nervös, gereizt, weil er nicht weiss, ob das mit so vieler Sorgfalt Vorbereitete, auch wirklich so gelingen wird, wie es gelingen sollte.

Ein falscher Laut von aussen — oder ein nicht vorher zu berechnender Zufall, stören ihm die Kreise seiner Berechnung und reissen ihn aus dem Himmel seiner gestaltenden Phantasie. Er bedarf nun der grössten, seine Kraft zersplitternden Anstrengung, um den Spuren dieser von ihm selbst mit seinem Herzblut geschaffenen Gestalt zu folgen, wenn es ihm gelingen soll, sie wahr und lebendig wiederzugeben. —

Das Verständnis erzeugt also den logischen Accent- oder den Sinnton. Dieser erfordert zum Ausdruck immer eine bestimmte Kraft — diese Kraft ist der treibende Atem. Wer die Kunst des Atmens nicht beherscht — vergeudet diese Kraft oft ganz sinnlos, indem Worte betont werden, die gar keiner Betonung bedürfen. Schlechte Redner betonen nach jedem Atemzuge regelmässig das erste Wort, — gleichviel ob dieses einen Tonwert erfordert oder nicht, die treibende Kraft ist eben vorhanden und wird sinnlos verbraucht.

Schwanken wir in zweifelhaften Fällen über die Anwendung einer logischen Betonung, so können wir diesen Zweifel sofort durch die Frage lösen: Gewinnt oder verliert ein Gedanke durch das Hervorheben oder Fallenlassen dieses oder jenes Wortes? In ersterem Falle wird das betreffende Wort betont, im zweiten nicht.

Die richtige Atemverwertung ist darum nächst dem Verständnis für die richtige Betonung, das wichtigste Hülfsmittel.

Wie oft hört man Redner — die den Sinn des gesprochenen Satzes vorzüglich verstehen — falsch betonen, weil sie durch unrichtiges Atmen zu dieser Betonung gezwungen werden. Die richtige Atemverwertung lässt sich erlernen. Wir werden darum bei allen nächstfolgenden Anleitungen zum Vortrag von Gedichten auf das Atmen die grösste Sorgfalt verwenden.

Der logische Sinn eines Satzes wird ferner durch den Ausdruck der 8 Unterscheidungszeichen wesentlich gefördert. Eine Rede ohne Unterscheidungszeichen gleicht einem Wald ohne Weg. Zum Verständnis der schon bei „der Geläufigkeit" erklärten Unterscheidungszeichen muss noch hinzugefügt werden:

Der Punkt . ist das wichtigste Unterscheidungszeichen. Er wird immer durch ein bestimmtes Sinken des Tones ausgedrückt. Wer keine Punkte zu sprechen versteht, verrät einen unbestimmten oder unentschlossenen Willen.

Der Strichpunkt ; ist einem halben Punkte gleichzustellen.

Der Doppelpunkt : das Anführungszeichen „ " und der Gedankenstrich oder die Pause, werden immer durch ein Toneinhalten ausgedrückt, d. h. der Sprechton bleibt vor den betreffenden Zeichen in der Schwebe und bildet gar keinen bestimmten Abschluss.

Dieser Schwebeton, der durch dieses Zeichen – ausgedrückt wird ist eines der allerwirksamsten Mittel, um in der Rede Aufmerksamkeit, Ruhe und Spannung zu erzielen z. B.

„Als noch verkannt – und sehr gering – " ist wirkungsvoller und wahrer im Ausdruck mit, als ohne diese Schwebepause gesprochen.

Die wirkliche Pause die mit – bezeichnet wird, gebraucht man immer nach dem Abschluss eines bestimmten Gedankens. Nichts stört die Aufmerksamkeit so sehr, als ein rastlos ohne Pausen dahinströmender Schwall von Worten.

Das Komma , oder der Beistrich ist das am häufigsten gebrauchte Unterscheidungszeichen. Es wird immer teils durch eine kleine Tonsenkung ähnlich dem ; oder durch ein Einhalten des Tones, eine Tonschwebe gleich dem – ausgedrückt, wobei wohl zu unterscheiden ist zwischen dem grammatikalischen Komma, das nicht immer ausgesprochen werden kann, wie z. B. in der leidenschaftlich stark bewegten Rede

„alles rennet, rettet, flüchtet“ —

und dem Betonungskomma das immer gebraucht wird um den Sinn eines Satzes zu heben.

Viele Redner meinen durch häufiges Betonen eine grosse Verständlichkeit zu erzielen.

Nichts ist verkehrter als das.

Jeder Satz oder jedes Satzgefüge spitzt sich, wie der Höhenrücken einer Gebirgskette zu einem höchsten Gipfel zu — dieser erhält den Hauptton, alle anderen Worte reihen sich leicht aneinander.

Zu viele Betonungen verwirren das Verständnis. Ebenso wie zu viele Lichter auf einem Bilde, dieses nicht wirkungsvoller gestalten.

Die Natürlichkeit einer Rede wird durch zu häufiges oder zu starkes Betonen immer gestört. Man beobachte nur wie wenig Worte im gewöhnlichen Fluss der Rede betont werden und wie die Rede doch Sinn und Verstand erhält, wenn nur die einzelnen Worte bestimmt abgeschlossen sich aneinander reihen.

Mangelhafte Bildung der einzelnen Worte ist meistenteils Ursache einer überhäufigen Betonung. Weil man eben einzelne Worte nicht bestimmt zu artikulieren gelernt, meint man, durch Betonung sie heben zu können.

Die Natürlichkeit der Rede, das höchste Ziel, nach dem gesteuert werden muss, erleidet auch durch zu starken Wechsel der Tonfarben eine grosse Einbusse. Ludwig Schröder, der grösste dramatische Künstler in der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts,/dessen mehr realistische Spielweise, im Gegensatz zu der mehr idealen — Weimarer Spielart — noch heute als das höchste Ziel in der dramatischen Darstellung betrachtet wird — sagt darum mit Recht: „Das Forte — die Stärke des Tones bestimmt den Accent. Nichts ist dem Ohr des gebildeten Mannes peinlicher, als wenn dieser Accent durch die Erhöhung der Stimme bezeichnet wird./ Und an einer anderen Stelle tadelt er diejenige Deklamation, die man auf Noten setzen könne. — Mit dem richtigen und nicht übertriebenem Herauskehren des „Sinntones" jeder wie immer gearteten Rede, betreten wir dasjenige Gebiet der Kunst, welches die Natürlichkeit der Rede genannt wird.

Von dem Vortrag jedes Gedichtes verlangen wir, dass es natürlich gesprochen werde, d. h., dass jedes Wort, jeder Satz mit dem ihm entsprechenden Sinn und Empfindungston gebildet werde. Wer spricht das? — und wo spricht man das? sind die zwei Fragen, die sich jeder Redner vor Beginn seiner Rede zu beantworten hat, um die Tonstärke, das Zeitmass und den Ausdruck zu bestimmen.

Es versteht sich von selbst, dass diese Natürlichkeit der Rede erst nach Beseitigung aller dem Redner eigenen Sprechmängel erfolgen kann. Diese Natürlichkeit ist dann aber eine gehobene, geläuterte, durch Geschmack und Bildung veredelte

und nicht die gemeine Natürlichkeit mit all' ihren Mängeln und Fehlern, denn die Kunst soll nimmermehr die rohe Nachahmung der Natur sein; sonst müsste die Photographie die vollendetste Kunst genannt werden.

Kunst bleibt immer eine veredelte Natur und ihre Aufgabe ist „erhebend und nicht erniedrigend zu täuschen". Mit ihren Wurzeln ankert sie auf realem Boden, in der Wirklichkeit; mit ihrem Geäste aber erhebt sie sich in das Reich des Unbegrenzten, des Idealen. Je stärker wir in unserem Empfinden und Denken von der Kunst berührt werden, desto stärker fesselt sie uns. — Also real muss jede Kunst sein. Je reiner sie dieses Empfinden und Denken gestaltet, umso höher erhebt sie uns, umso grösser, idealer ist sie; dann ist sie auch in Wahrheit, was jede Kunst sein soll, eine Bildnerin, eine Trösterin der Menschheit. Welche Wandlungen die Kunst bei dem niemals rastenden Menschengeist durchmachen wird, diese Grenzen kann sie niemals überschreiten.

Der in uns lebende Trieb nach Vervollkommnung und Veredlung lassen die Kunst niemals bis zum nackten Nachahmen der Natur sinken. —

Nur das volle, tiefe, hingehende Versenken in das zu Sprechende erzeugt den Empfindungston mit seinen tausendfältigen Tonfarben und bringt diese mit dem Sinnton verbunden durch das Zeitmass und die alles überwältigende Steigerung zu überzeugendem Ausdruck, und die plastisch gestaltende Phantasie ist die Mutter dieser Empfindungen.

„In allen Schöpfungen des menschlichen Geistes waltet die Phantasie als das treibende Moment. Sie hat die ursprünglichsten Erfindungen geschaffen, die den Menschen aus den niedrigsten Lebensformen gehoben haben, sie lenkt die Hand bei der einfachsten Arbeit und ersetzt sie wieder durch die

künstlichste Maschine. Sie ist es, welche in jede gelehrte Arbeit erst die Bewegung des Fortschritts bringt. Sie verknüpft im Geiste des Schlachtenlenkers die Heeresmassen zu zielbewusstem Zusammenwirken und erkennt aus den leisesten Anzeichen die Absicht des Feindes, den Gang des kommenden Kampfes. Sie führt den Meissel des Bildhauers, den Pinsel des Malers, sie füllt das Ohr des Musikers mit ungehörten Melodien. Sie öffnet dem Auge des Dichters die Welt und wendet den Blick des Menschen hinauf über die ewigen Sterne." [1])

Diese Phantasie zum schöpferischen Gestalten anzuregen und wach zu halten muss unsere Aufgabe sein.

Jedes zu sprechende Gedicht, jede darzustellende Person — bedingt einen gewissen Grundton — aus dem heraus alle andern Töne geschaffen werden, sowie jedes Musikstück sich nach Tonart und Zeitmass unterscheidet.

Je leichter, müheloser uns das Treffen dieses Grundtones gelingt, desto wahlverwandter ist uns das zu Sprechende, desto überzeugender werden wir es auch zum Ausdruck bringen. Da nun unsere eigene Individualität an einen bestimmten Grundton gebunden ist, so können wir nur das überzeugend ausdrücken, was innerhalb unserer geschulten drei Tonlagen liegt, und das bildet zugleich die Grenze unserer Begabung.

Es ist aufs innigste zu bedauern, dass Lessing nicht mehr allgemein gültige Gesetze über die Kunst des Vortrags aufgestellt hat, als er dies in der Hamburger Dramaturgie

[1]) „Über Lesen und Bildung" von Anton C. Schöntach.

im zweiten, dritten und vierten Stück über den Vortrag sogenannter „moralischer Stellen“ gethan.

„Alle Moral muss aus der Fülle des Herzens kommen, von der der Mund übergeht; man muss ebenso wenig lange darauf zu denken als damit zu prahlen scheinen.

Es versteht sich also von selbst, dass die moralischen Stellen vorzüglich wohl gelernt sein wollen. Sie müssen ohne Stocken, ohne den geringsten Anstoss, in einem ununterbrochenen Flusse der Worte, mit einer Leichtigkeit gesprochen werden, dass sie keine mühsame Auskramungen des Gedächtnisses, sondern unmittelbare Eingebungen der gegenwärtigen Lage der Sachen scheinen.

Ebenso ausgemacht ist es, dass kein falscher Accent uns muss argwöhnen lassen, der Akteur plaudere, was er nicht verstehe. Er muss uns durch den richtigsten, sichersten Ton überzeugen, dass er den ganzen Sinn seiner Worte durchdrungen habe.

Aber wie weit ist der Akteur, der eine Stelle nur versteht, noch von dem entfernt, der sie auch zugleich empfindet!

Worte, deren Sinn man einmal gefasst, die man sich einmal ins Gedächtnis geprägt hat, lassen sich sehr richtig hersagen, auch indem sich die Seele mit ganz andern Dingen beschäftigt; aber alsdann ist keine Empfindung möglich. Die Seele muss ganz gegenwärtig sein; sie muss ihre Aufmerksamkeit einzig und allein auf ihre Reden richten.

Jede Moral ist ein allgemeiner Satz, der als solcher einen Grad von Sammlung der Seele und ruhiger Überlegung verlangt. Er will also mit Gelassenheit und einer gewissen Kälte gesagt sein.

Allein dieser allgemeine Satz ist zugleich das Resultat von Eindrücken, welche individuelle Umstände auf die han-

delnden Personen machen; er ist kein blosser symbolischer Schluss; er ist eine generalisierte Empfindung, und als diese will er mit Feuer und einer gewissen Begeisterung gesprochen sein.

Folglich mit Begeisterung und Gelassenheit, mit Feuer und Kälte? — Nicht anders; mit einer Mischung von beiden, in der aber, nach Beschaffenheit der Situation, bald dieses, bald jenes hervorsticht.

Ist die Situation ruhig, so muss sich die Seele durch die Moral gleichsam einen neuen Schwung geben wollen; sie muss über ihr Glück oder ihre Pflichten bloss darum allgemeine Betrachtungen zu machen scheinen, um durch diese Allgemeinheit selbst jenes desto lebhafter zu geniessen, diese desto williger und muthiger zu beobachten.

Ist die Situation hingegen heftig, so muss sich die Seele durch die Moral (unter welchem Worte ich jede allgemeine Betrachtung verstehe) gleichsam von ihrem Fluge zurückholen; sie muss ihren Leidenschaften das Ansehen der Vernunft, stürmischen Ausbrüchen den Schein vorbedächtlicher Entschliessungen geben zu wollen scheinen.

Jenes erfordert einen erhabenen und begeisterten Ton, dieses einen gemässigten und feierlichen."

Und mit Bezug auf Ekhof sagt Lessing ferner:

„Ein ihm ganz eigenes Talent ist dieses, dass er Sittensprüche und allgemeine Betrachtungen, diese langweiligen Ausbeutungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anstand, mit einer Innigkeit zu sagen weiss, dass das trivialste von dieser Art in seinem Munde Neuheit und Würde, das frostigste, Feuer und Leben erhält". —

Diese Lessing'schen Gesetze sind, genau genommen, nicht nur für den Vortrag moralischer Stellen, sie sind für den Vortrag jeder Rede massgebend.

Alle Didaktik ist mit der Moral verwandt, wie diese hat sie einen erzieherischen Zweck. Obwohl sie sich in erster Linie an unser Verständnis richtet, so wird doch nur *der* Lehrer am nachhaltigsten wirken, der nicht bloss zum Geist sondern auch zum Gemüt seiner Schüler spricht. —

An folgenden Beispielen ist nun bei tadelloser Lautbildung die logische Betonung bis zur vollkommenen Geläufigkeit so lange zu üben, bis man diese Sätze leicht fliessend natürlich und doch überzeugend zu sprechen vermag.

Reinheit und Geläufigkeit der Wortbildung der logische Accent, das bestimmte Herauskehren der Unterscheidungszeichen und die Atemeinteilung bleiben in jeder Rede das Fundament der Form. Diese muss also unverrückbar festgestellt sein, bevor man an den Vortrag irgend eines Satzes geht.

Und diese Form bildet die Technik des Sprechens.

Kein Redner, und sei er der begabteste, vermag künstlerisch vollkommen *überzeugend zu wirken*, d. h. *seinem vollen Empfinden ungehinderten Ausdruck zu verleihen, der diese Form nicht beherrscht.*

Ist die Wortbildung richtig geübt, so kann der Vortrag der *gebundenen* Rede keine Schwierigkeiten bereiten, denn die Wotre dürfen im Vers nicht anders betont werden als in der Prosa.

Unsere ganze Prosodie baut sich zwar nach griechischem Muster auf, und es gab eine Zeit, in der man die deutsche Sprache ganz und gar in die Zwangsjacke griechischen Silbenmasses stecken wollte — ohne zu bedenken, dass jede Sprache ihre Eigenart hat, die sich nicht zwingen lässt.

Wir unterscheiden nicht wie die Griechen lange und kurze, sondern schwere und leichte Silben.

Dr. Otto Lyon lehrt:

„dass nicht zwei schwere Silben in einem Verstakte stehen können, erklärt sich daraus, dass im Deutschen, sobald zwei Silben zusammenstossen, die sonst schwer sind, immer die eine einen höheren Ton erhält, also schwerer wird als die andere, während die andere an Tonstärke verliert.

Der Rythmus verlangt unbedingt einen Wechsel von schweren und leichten Silben.

Bringt man z. B. die beiden Worte „eilt“ und „heim“, die an sich beide schwer sind, zusammen in dem Satze:

„Er eilt heim“, so wird „eilt“ tieftonig und „heim“ erhält den Hochton, wir sprechen also:

„er eilt **heim.**“ —

Die deutsche Sprache hat auch nicht wie die griechische einige 20, sondern nur drei Versfussarten:

den **Jambus** (◡ –) z. B. Gĕdūld, gĕlīebt,

den **Trochäus** (– ◡) z. B. Lēbĕn, lāufĕn,

den **Daktylus** (– ◡ ◡) z. B. Kȫnĭgĕ, ēilĕndĕ, wāndĕrndĕ.

Alle deutschen Versfüsse lassen sich in diese drei auflösen.

Nach den oben angegebenen Lessing'schen Gesetzen versuche man in einfach natürlichem Tone ohne jede Anstrengung nicht leise aber auch nicht laut die nachfolgenden didaktischen Stellen, je nach ihrem Inhalt, mit Sammlung und Ruhe oder mit Feuer und Leidenschaft zu sprechen.

Die Betonungszeichen „ ‚ “ sollen das Treffen des Sinntons erleichtern, und zugleich beweisen, wie wenige Worte betont zu werden brauchen, um einen Satz sinngemäss zu sprechen.

Man vermeide, diesen Sinnton plötzlich und gewaltsam zu gebrauchen.

Jede gewaltsame Betonung setzt entweder eine Gereiztheit, eine nervöse Spannung oder ein geistiges Überheben voraus, die jeder aus dem Herzen quellende Didaktik widersprechen, welche mit Güte und Verstand vorgetragen werden soll.

Die Reden der leidenschaftlich erregten, eifersüchtigen und scharf denkenden Orsina, die dem Marinelli an geistiger Kraft überlegen ist, bestätigen diese Worte (Emilio Galotti):

Gleíchgültigkeit! — Gleíchgültigkeit an die Stelle der Líebe? das heisst Níchts — an die Stelle von Étwas? — Gleichgültig ist die Seele nur gegen dás, woran sie nícht denkt; nur gegen ein Díng, — das für sie keín Ding ist. Und nur gleíchgültig für ein Ding — das keín Ding ist, — das ist só viel, als gár nicht gleichgültig.

1.

Echtes ehren, |
Schlechtem wehren, |
Schweres üben, |
Schönes lieben. — P. Heyse.

2.

Alles Gescheidte — ist schon gedácht worden, | man muss nur versuchen — es nóch einmal zu denken. — Goethe.

3.

Wer in die Öffentlichkeit tritt, — hat keine Nachsicht zu erwárten — und keine zu fórdern. —

M. v. Ebner-Eschenbach.

4.

Nicht wer wenig hat — ist arm, |
Sondern wer viel wünscht. — Seume.

5.

Nicht was wir erleben, — sondern wie wir empfínden was wir erleben, | macht unser Schicksal aus. — M. v. Ebner-Eschenbach.

6.

Du brauchst in der Welt nicht hóch zu stehen, — wenn du nur fést stehst!

7.

Er ist ein gúter Mensch! — | sagen die Leute gedankenlos. | — Sie wären spársamer mit diesem Lobe, | — wenn sie wüssten, — dass sie kein höheres zu erteilen haben. —

M. v. Ebner-Eschenbach.

8.

Kein Weg ist so wéit im ganzen Land |
Als dér — von Herz und Kopf — zur Hand. —

Mirza Schaffy.

9.

Nicht mit einem jähen, | wilden
Schláge — ist die Kunst gethan; |

Still — geduldig — musst du bilden
Zur Gestált | — den holden Wáhn. —
E. Claar.

10.

„Sei ganz du sélbst!" | — Wer also spricht
Zu mässigen Talenten, | —
Der sagt zum Bettler: — | Borge nícht |
Und leb von deinen Rénten. — L. Fulda.

11.

Deinem Wesen frémdes — méide; |
Aber dringt's mit Lust und Leide, |
Ohne dass sichs hémmen liesse,
In der Seele Heiligtum, | —
Mach es wie die Muschel: | — schliesse
Bildend — eine Pérle drum. — L. Fulda.

12.

Wer sein kleínes Loos — bescheiden trägt, — zufrieden und besonnen, | — der hat — wenn man es récht erwägt, | — das grósse Loos gewonnen. — Th. Fontane.

13.

Es wechselt álles auf der Erden; |
Dein Freund — kann dir zum Féinde werden. |
Drum vor dem Freunde — sorglich wáhre |
Was du nicht willst, — dass der Feind erfahre.
Jacob Schiff.

14.

Was du als wáhr erkennst, — verkünd es ohne
Zagen; |
Nur trachte, Wahrheit — stets mit míldem Wort
zu sagen. Betty Paoli.

15.

Wie kann man sich selber kénnen lernen? | —
Durch Betrachten — níemals, |
Wohl aber durch Hándeln. |
Versuche deine Pflícht zu thun, | —
Und du weisst gleich — wás an dir ist. |
Was aber íst denn deine Pflicht? | —
Die Forderung des Tages. — Goethe.

16.

Hoffe wenig — und wirke viel, |
Das ist der kürzeste Weg zum Ziel.
Fontane.

17.

Eínes — schickt sich nicht für Álle! |
Sehe Jeder — wie er's tréibe, |
Sehe Jeder — wo er bléibe, |
Und wer stéht — dass er nicht fálle.
Goethe.

18.

Gefáhrliche Gedanken — sind gleich Gíften |
— die man zuerst kaum wáhrnimmt im Gemüt; |
allein nach kurzer Wirkung auf das Blut — wie
Schwéfelminen glühen. Shakespeare.



19.

Die Démut — ist der jungen Ehrsucht — Léiter; | wer sie hinan klimmt, — kehrt den Blick ihr zu; | doch hat er erst die höchste Spross' erréicht, | — dann kehret er der Leiter flugs den Rücken, | schaut himmelan, | — verschmäht die Sprossen unten, | — die ihn hinaufgebracht. —

Shakespeare.

20.

Ich wíll! | — das Wort ist mächtig, |
Ich múss! | — das Wort ist schwer. |
Das Eine — spricht der Díener, | —
Das Andre — spricht der Hérr. |
Lass Éins — dir beide werden im Leben ohn' Verdruss. |
Es giebt kein Glück auf Erden, | — als wóllen — was man múss. —

H. Tann.

21.

Eines wisse, — eines merk', | —
Kraft wird dirs verleihen: |
Gláuben — musst du an dein Werk,
Wenn es soll gedeihen. |
Hoffén musst du, — dass sich's einst
Durch dein treues Walten, | —
Wie du es im Geiste meinst —
Sichtbar wird gestálten. |
Liében musst du es so heíss | —
Dass, — es ganz zu reínen, |
Alle Müh' und aller Fleiss —
Nur ein Spíel dir scheinen. | —

In der Kírche nicht allein | —
Auch im Kúnstbetriebe | —
Heisst der Tugenden Verein: | —
Gláube, — Hóffnung, — Líebe! —

Betty Paoli.

22.

Es kann die Ehre dieser Welt —
Dir keine Ehre geben, |
Was dich in Wahrheit hebt und hält | —
Muss in dir sélber leben. |
Wenn's deinem Innersten gebricht —
An ächten Stólzes Stütze, | —
Ob dann die Wélt dir Beifall spricht | —
Ist all dir wenig nütze. |
Das flücht'ge Lob, | — des Tages Ruhm — |
Magst du dem Eitlen gönnen; |
Dás aber — sei dein Héiligtum: | —
Vor dír — bestéhen können. —

Th. Fontane.

Wird im Drama, eine didaktische Rede einer bestimmten Person in den Mund gelegt, — so muss man sich bemühen aus dem Grundton dieser Person heraus die Rede vorzutragen.

Hamlet's Rede an die Schauspieler z. B. erfordert einen vornehm einfachen Grundton. Denn diese für alle Zeiten geltenden Regeln über die Schauspielkunst, spricht ein hochgebildeter, stark reflektierender, zart besaiteter Jüngling.

Leicht fliessend und doch bestimmt im logischen Aufbau und in der Steigerung perlen die Worte dahin — fern von jeder pedantischen Absichtlichkeit und Breite. Von einer gewissen seelischen Aufregung durchzittert, müssen diese Worte

gesprochen werden, denn Hamlet steht vor einer entscheidenden Katastrophe, die er von der Wirkung des Schauspiels erwartet.

Liebenswürdig, vornehm, beginnt er:

Seid so gut — und haltet die Rede, wie ich sie euch vórsagte, — léicht von der Zunge weg; | denn wenn ihr den Mund só voll nehmt | — wie víele unserer Schauspieler | — so möchte ich meine Verse ebenso gern von dem Ausrufer hören. | — Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft — só | — sondern behandelt alles gelínde. | —

Denn mitten in dem Strom | Sturm und —

nach einem zutreffenden Ausdruck suchend, aber nicht schwer im Ton:

wie ich sagen möchte — Wírbelwind eurer Leidenschaft — | müsst ihr euch eine Mässigung zu eigen machen — die ihr Geschmeidigkeit giebt. | —

Nun mit dunkler gefärbtem Ton überzeugender Entrüstung:

O — es ärgert mich in der Seele — | wenn solch ein handfester haarbuschiger Geselle — |

mit gehobener Steigerung

eine Leidenschaft in Fétzen, | in rechte Lúmpen zerreisst, | —

mit leicht wegwerfendem Tone und bestimmten Abschluss

um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, | — die meistens von nichts wissen | als verworrenen Pantomimen und Lärm. |

Verbittert und steigernd mit stark zersetzender Betonung auf „Bramarbasieren“:

Ich möchte solch einen Kerl | für sein Bramar-ba-sieren prügeln lassen: — |

einfach bestimmt:

es übertyrannt den Tyrannen. |

Ich bitte euch, — vermeidet dies. | —

Seid auch nicht allzu záhm, | sondern lasst euer eígenes Urteil — euren Meister sein: | — passt die Gebärde — dem Wort, | das Wort — der Gebärde an; — | wobei ihr sonderlich darauf achten müsst, | niemals die Beschéidenheit der Natur — zu überschréiten. | —

Denn alles — was so übertrieben wird, | ist dem Vorhaben des Schauspiels entgégen, | — dessen Zweck sowohl anfangs, — als jetzt — war und ist | — der Natur — gleichsam den Spíegel vorzuhalten; | — der Tugend ihre eigenen Züge; | der Schmach ihr eigenes Bild; | — und dem Jahrhundert und Körper der Zeit, | — den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen. | —

Wird dies nun übertríeben — oder zu schwách vorgestellt, | — so kann es zwar den Únwissenden zum Lachen bringen, | — aber den Éinsichtsvollen muss es verdriessen; | —

mit Steigerung:

und der Tadel von eínem Solchen — muss in eurer Schätzung | — ein ganzes Schauspielhaus voll von Ándern — überwiegen | . —

Und nun leicht fortfahrend, spöttisch lächelnd:

O es giebt Schauspieler! — die ich habe spielen sehen | — und von Andern préisen hören | — und das hóchlich | — die, gelinde zu sprechen, | weder den Ton — noch den Gang — von Christen, — Heiden oder Menschen hatten | und so stolzierten |

und blökten | — dass ich glaubte — irgend ein Hándlanger der Natur — hätte Menschen gemacht, | und sie wären ihm nicht geraten; | — so abschéulich ahmten sie die Menschheit nach. | —

Eedelstes gütigstes Empfinden, muss in der berühmten Rede der Portia (Kaufmann von Venedig) mit Schwung zum Ausdruck kommen.

Die Art der Gnáde — weiss von keinem Zwáng, |
Sie träufelt —, wie des Himmels milder Régen, | —
Zur Erde unter ihr, | — zwíefach gesegnet: — |
Sie segnet dén, — der gíbt, | und dén —, der
nímmt; |
Am mächtigsten im Mächt'gen, — zieret sie
Den Fürsten auf dem Thron méhr — als die
Krone. | —
Das Scepter — zeigt die weltliche Gewalt, | —
Das Attribut der Würd' und Majestät, |
Worin die Furcht und Scheu der Kön'ge sitzt. |
Doch Gnad' — ist über diese Sceptermacht; |
Sie thronet in den Hérzen der Monarchen, |
Sie ist ein Attribut der Góttheit selbst, |
Und ird'sche Macht — kommt göttlicher am
nächsten, | —
Wenn Gnáde bei dem Recht steht; |
darum, Jude, —
Suchst Du um Recht schon an, | — erwäge díes: | —
mit gesteigertem Ausdruck, voll hingebender Wärme.
Dass nach dem Lauf des Rechtes — unser kéiner
Zum Heile käm; | wir beten áll' um Gnade, | —
Und dies Gebet — muss uns der Gnade Tháten —
Auch üben lehren. | — W. Shakespeare.

Das Göttliche.

(Von Göthe.)

In dieser Ode verherrlicht Göthe das reine, höchste Menschentum, nach welchem zu streben und zu ringen wir alle die Pflicht haben.

Die Didaktik paart sich hier mit der liebevollsten Güte, dem edelsten Empfinden. Der Vortrag dieses Gedichtes erfordert darum nicht einen sittenstreng, pedantisch, logisch kalten Verstandeston, — nein der „Verstand des Herzens" hat hier in einfach warmer, nicht lauter Rede das Wort.

Das Zeitmass ist langsam.

Édel sei der Mensch, —
Hílfreich — und gút. |
Denn dás allein —
Unterscheidet ihn —
Von allen Wesen —
Die wir kennen. | —
Héil — den unbekannten
Hőheren Wesen, —
Die wir áhnen! |
Íhnen gleiche der Mensch; |
Sein Béispiel — lehr' uns
Jene glauben. |
Denn únfühlend
Ist die Natur: — |
Es leuchtet die Sonne —
Über Bös' und Gute | —
Und dem Verbrécher
Glänzen, — wie dem Bésten, — |
Der Mond und die Sterne. | —
Wind und Ströme, —
Donner und Hagel — |
Rauschen ihren Weg | —

Und ergreifen
Vorübereilend —
Einen um den andern. | —
Auch so das Glück —
Tappt unter die Menge, |

Fasst bald des Knaben
Lockige Unschuld, | —
Bald auch den kahlen
Schuldigen Scheitel. |

steigernd, nicht laut:

Nach éwigen, — éhernen, —
Grόssen Gesetzen | —
Müssen wir álle —
Unseres Daseins
Kreise vollenden. | —

erklärend:

Nur allein der Ménsch —
Vermag das Únmögliche; |
Er unterschéidet —
Wählet und ríchtet; |
Er kann dem Áugenblick —
Daúer verleihen. |

Ér allein — darf
Den Guten lόhnen, |
Den Bösen stráfen, |
Héilen und rétten, | —
Alles Irrende, — Schweifende —
Nützlich verbínden. | —

andächtig:

Und wir veréhren
Die Unsterblichen —

A l s w ä r e n s i e M é n s c h e n, |
T h ä t e n i m G r ó s s e n, —
W a s d e r B e s t e — i m K l é i n e n
T h u t — o d e r m ö c h t e. | —

mit grosser Innigkeit:

D e r é d l e M e n s c h —
S e i h í l f r e i c h u n d g ú t ! |
Ú n e r m ü d e t s c h a f f' e r
D a s N ü t z l i c h e, — R e c h t e, | —
S e i u n s e i n V ó r b i l d —
J e n e r g e a h n e t e n W e s e n. —

Bei dem Vortrag epischer Dichtungen ist vor allem notwendig zu unterscheiden — ob der Vorgang ein selbsterlebter — oder nur ein übermittelter ist.

In ersterem Falle werden sich die Tonfarben aus dem Grundton des Erzählens lebendiger, farbenreicher abheben — sich sogar bis zu dramatischer Kraft steigern wie z. B. in der berühmten Schlachterzählung des Raoul in der Jungfrau von Orleans.

Im andern Falle wird eine gewisse ebenmässige Ruhe voll farbenreicher Tonmalerei vorherrschen. A b e r a u c h h i e r w e r d e n w i e ü b e r a l l i n d e r K u n s t, d a s V e r s t ä n d n i s, d a s K ö n n e n u n d d e r G e s c h m a c k d e s V o r t r a g e n d e n d i e e i n z i g r i c h t i g e A n l e i t u n g z u m V o r t r a g g e b e n.

Die G ö t h e'sche Legende vom Hufeisen ist z. B. ein erzählendes Gedicht von allereinfachster Form. In langsamem Zeitmass, erzählend, einfach im Grundton, mit humoristischer

Färbung und einer leichten Schalkhaftigkeit, bildet diese, in Hans Sachs'scher Manier, vollendetste aller Legenden eine gute Übung für den einfach behaglich erzählenden und doch plastisch gestaltenden Ausdruck. Schwierigkeit wird es bereiten Hoheit, Seelenruhe und den überlegenen schalkhaften Humor der sich besonders in den letzten vier Zeilen ausdrückt, überzeugend zu gestalten.

Die Legende vom Hufeisen.

(Von Göthe.)

Als noch, verkannt — und sehr gering, | —
Unser Herr — auf der Erde ging, | —
Und viele Jünger sich zu ihm fanden, | —
Die sehr selten sein Wort verstanden, | —
Liebt' er sich gar über die Massen, | —
Seinen Hof zu halten auf der Strassen, |
Weil unter des Himmels Angesicht | —
Man immer besser und freier spricht. |
Er liess sie da die höchsten Lehren | —
Aus seinem heiligen Munde hören; | —
Besonders durch Gleichnis und Exempel |
Macht' er einen jeden Markt zum Tempel. | —
So schlendert' er in Geistes Ruh | —
Mit ihnen einst einem Städtchen zu, |
Sah etwas blinken auf der Strass, | —
Das ein zerbrochen Hufeisen was. | —

(hier niederdeutsch was für war.)

Er sagte zu Sankt Peter drauf: | —
„Heb doch einmal das Eisen auf!" | —
Sankt Peter war nicht aufgeräumt, | —

Er hatte soeben im Gehen geträumt, | —
So was vom Regiment der Welt, | —
Was einem jeden wohlgefällt: | —
Denn im Kopf — hat das keine Schranken; | —
Das waren so seine liebsten Gedanken. | —
Nun war der Fund ihm viel zu klein, | —
Hätte müssen Kron' und Szepter sein; | —
Aber wie sollt er seinen Rücken —
Nach einem halben Hufeisen bücken? | —
Er also sich zur Seite kehrt |
Und thut, — als hätt' er's nicht gehört. | —
Der Herr, — nach seiner Langmut, drauf |
Hebt selber das Hufeisen auf, | —
Und thut auch weiter nicht dergleichen. | —
Als sie nun bald die Stadt erreichen, | —
Geht er vor eines Schmiedes Thür, |
Nimmt von dem Mann drei Pfennig dafür. |
Und als sie über den Markt nun gehen | —
Sieht er daselbst schöne Kirschen stehen |
Kauft ihrer, — so wenig oder so viel, —
Als man für einen Dreier geben will, |
Die er sodann nach seiner Art —
Ruhig im Ärmel aufbewahrt. | —
Nun ging's zum andern Thor hinaus |
Durch Wies' und Felder ohne Haus |
Auch war der Weg von Bäumen bloss; | —
Die Sonne schien, — die Hitz' war gross, | —
So dass man viel an solcher Stätt' |
Für einen Trunk Wasser gegeben hätt'! | —
Der Herr — geht immer voraus vor allen, | —
Lässt unversehens — eine Kirsche fallen, |
Sankt Peter — war gleich dahinter her, | —

Als wenn es ein gold'ner Apfel wär; |
Das Beerlein schmeckte seinem Gaum. | —
Der Herr, — nach einem kleinen Raum, | —
Ein ander Kirschlein zur Erde schickt,
Wornach Sankt Peter schnell sich bückt. | —
So lässt der Herr ihn seinen Rücken
Gar vielmal nach den Kirschen bücken. |
Das dauert eine ganze Zeit; | —
Dann sprach der Herr mit Heiterkeit: | —
„Thätst du zur rechten Zeit dich regen, |
Hätt'st du's bequemer haben mögen. | —
Wer geringe Dinge — wenig acht't, | —
Sich um geringere — Mühe macht."

Das Märchen von den drei Ringen

(aus: Natan der Weise).

(Von G. E. Lessing.)

Dieses hohe Lied edelsten Menschentums und brüderlichster Liebe, erfordert im Vortrage einen Ton, der ebensoweit von sentimentaler Weichheit wie von zersetzenden Verstandsschärfe ist. Güte, Wohlwollen, Adel der Gesinnung vereinigen sich hier in starker Steigerung zu mächtiger Wirkung. Ruhig in langsamem Zeitmass, sinnend beginnen, dann zum Schlusse die Antwort des Richters mit wärmstem Herzenstone steigern.

Je improvisierter, unvorbereiteter dieses Märchen scheinbar — gesprochen wird, desto wahrer und natürlicher wirkt es.

Vor grauen Jahren — lebt ein Mann im Osten, | —
Der einen Ring — von unschätzbarem Wert —
Aus lieber Hand besass. | Der Stein war ein
Opal, | — der hundert schöne Farben spielte, | —
Und hatte die geheime Kraft, | — vor Gott

Und Menschen — angenehm zu machen, | wer
In dieser Zuversicht ihn trug. | Was Wunder, —
Dass ihn der Mann im Osten darum nie
Vom Finger liess, | und die Verfügung traf, | —
Auf ewig ihn bei seinem Hause zu
Erhalten? | Nämlich so. | Er liess den Ring
Von seinen Söhnen dem Geliebtesten; |
Und setzte fest, | — dass dieser wiederum
Den Ring von seinen Söhnen — dem vermache, | —
Der ihm der Liebste sei; | und stets der Liebste, | —
Ohn' Ansehn der Geburt, | — in Kraft allein
Des Rings, — das Haupt, — der Fürst des Hauses werde. | —
So kam nun dieser Ring, | — von Sohn zu Sohn, —
Auf einen Vater endlich von drei Söhnen, |
Die alle drei ihm gleich gehorsam waren, |
Die alle drei er folglich gleich zu lieben —
Sich nicht entbrechen konnte. | Nur von Zeit
Zu Zeit, | — schien ihm bald der, — bald dieser, — bald
Der dritte — | so wie jeder sich mit ihm
Allein befand, | — und sein ergiessend Herz
Die andern zwei nicht teilten, | — würdiger
Des Ringes, | den er denn auch einem jeden
Die fromme Schwachheit hatte, zu versprechen. |
Das ging nun so, so lang es ging. | — Allein
Es kam zum Sterben, | und der gute Vater
Kommt in Verlegenheit. | Es schmerzt ihn, zwei
Von seinen Söhnen, | — die sich auf sein Wort
Verlassen, | — so zu kränken. | — Was zu thun? | —
Er sendet in geheim zu einem Künstler, |
Bei dem er nach dem Muster seines Ringes
Zwei andere bestellt, | — und weder Kosten

Noch Mühe sparen heisst, | — sie jenem gleich, —
Vollkommen gleich zu machen. | Das gelingt
Dem Künstler. | Da er ihm die Ringe bringt, —
Kann selbst der Vater seinen Musterring
Nicht unterscheiden. | Froh und freudig ruft
Er seine Söhne, | — jeden insbesondere! | —
Giebt jedem insbesondere seinen Segen, —
Und seinen Ring, — | und stirbt. | —

Kaum war der Vater tot, | so kommt ein jeder
Mit seinem Ring, und jeder will der Fürst
Des Hauses sein. | Man untersucht, — man zankt, —
Man klagt; — Umsonst; | — der rechte Ring | — war nicht
Erweislich; | — fast so unerweislich | — als
Uns jetzt — der rechte Glaube. | —
Die Söhne
Verklagten sich; | und jeder schwur dem Richter, | —
Unmittelbar aus seines Vaters Hand
Den Ring zu haben | — wie auch wahr! | — nachdem
Er von ihm lange das Versprechen schon
Gehabt, | — des Ringes Vorrecht einmal zu
Geniessen. | Wie nicht minder wahr! | — der Vater
Betheu'rte jeder, — könne gegen ihn
Nicht falsch gewesen sein; | und eh' er dieses
Von ihm, — von einem solchen lieben Vater,
Argwohnen lass': | — eh' müss' er seine Brüder, —
So gern er sonst von ihnen nur das Beste
Bereit zu glauben sei, | — des falschen Spiels
Bezeihn; | und er wolle die Verräter
Schon auszufinden wissen; | — sich schon rächen. | —

Der Richter sprach: |

in dunklerem Tone:

Wenn ihr mir nun den Vater
Nicht bald zur Stelle schafft, | — so weis' ich euch
Von meinem Stuhle. | Denkt ihr, — dass ich Rätsel
Zu lösen da bin? | Oder harret ihr, —
Bis dass der rechte Ring den Mund eröffne? | —
Doch halt! | — Ich höre ja, — der rechte Ring
Besitzt die Wunderkraft beliebt zu machen; |
Vor Gott und Menschen angenehm. | Das muss
Entscheiden! | — Denn die falschen Ringe werden
Doch das nicht können! | — Nun, — wen lieben zwei
Von euch am meisten? | — Macht, — sagt an! | —
Ihr schweigt? | —
Die Ringe wirken nur zurück? | und nicht
Nach aussen? | — Jeder liebt sich selber nur
Am meisten? | — O so seid ihr alle drei
Betrogene Betrüger! | Eure Ringe
Sind alle drei nicht echt. | Der echte Ring
Vermutlich ging verloren. | Den Verlust
Zu bergen, — zu ersetzen, — liess der Vater
Die drei — für einen machen. | —
Und also fuhr der Richter fort, | — wenn ihr
Nicht meinen Rat, — statt meines Spruches, wollt: —
Geht nur! | — Mein Rat ist aber der: | — ihr nehmt
Die Sache völlig wie sie liegt. | Hat von
Euch jeder seinen Ring von seinem Vater: |
So glaube jeder sicher seinen Ring
Den echten. | Möglich, — dass der Vater nun
Die Tyrannei des einen Rings nicht länger
In seinem Hause dulden wollen! | Und gewiss, —
Dass er euch alle drei geliebt, | — und gleich

Geliebt: | — indem er zwei nicht drücken mögen, | —
Um einen zu begünstigen. | — Wohlan —

mit Herzenswärme steigern bis zum Schluss:

Es eifre jeder — seiner unbestochenen, | —
Von Vorurteilen freien Liebe nach! | —
Es strebe von euch jeder um die Wette, | —
Die Kraft des Steins — in seinem Ring an Tag
Zu legen! | — komme dieser Kraft mit Sanftmut, | —
Mit herzlicher Verträglichkeit, | — mit Wohlthun | —
Mit innigster Ergebenheit in Gott,
Zu Hülf'! | — Und wenn sich dann der Steine Kräfte —
Bei euern Kindes-Kindeskindern äussern: | —
Dann lad ich über tausend — tausend Jahre | —
Sie wiederum vor diesen Stuhl. | Da wird
Ein weis'rer Mann auf diesem Stuhle sitzen,
Als ich, und sprechen. | Geht! |

wieder einfach erzählend, bescheiden und bestimmt abschliessen:

So sagte — der bescheidne Richter.

Als Beispiel eines erzählenden Gedichtes, mit starker Tonmalerei und grosser Geläufigkeit empfiehlt sich das in gebundener und gereimter Rede verfasste Märchen von Kopisch:

Die Heinzelmännchen.

Vergegenwärtigt man sich eine Schar Kinder, denen man geheimnisvoll das drollige Märchen erzählt, so trifft man am sichersten den Grundton, der einfach natürlich erzählend bleibt, sich aber von Strophe zu Strophe zu dramatischer Lebendigkeit mit starker Tonmalerei steigert.

Derjenige, der das Märchen erzählt, — hat es so zu sprechen — als ob er es selbst erlebt hätte — und das erfordert immer eine stärkere Tonfarbe — eine mannigfaltigere Tonmalerei.

Der Titel ist gleichsam das sprachliche Vorspiel. Er hat den Zweck auf das Kommende vorzubereiten — dasselbe anzudeuten — und Ruhe und Spannung für den Vortragenden zu erzielen. Erm uss also im Ausdruck etwas wahlverwandtes mit dem Inhalt haben, und doch einfach bestimmt und deutlich gesprochen werden.

Nach einer Pause — während welcher vollkommene Ruhe eingetreten, beginnt man mit einem leichten Seufzer:

1. Wie war zu Köln — es doch vordem

Köln wird leicht betont, denn die Geschichte hätte sich ja auch anderswo begeben können.

Mit Heinzelmännchen — so bequem! | —

Das Hauptwort, auf welches sich das ganze Märchen aufbaut, erfordert keine grosse Tonstärke. Die Heinzelmännchen sind liebe, kleine, flinke, gutherzige Gesellen, und diese Bedeutung muss in die Bildung der ersten Silbe dieses Wortes hineingelegt werden.

„Bequem" erhält den Ausdruck behaglichen Verweilens, den das darauffolgende Ausrufungszeichen ergänzt.

Nun folgt die Begründung dieses Ausrufes:

denn war man faul, — |

mit einem Ausdruck, als ob es sehr angenehm wäre, recht faul zu sein, das Wort muss also recht gedehnt, behaglich breit gesprochen werden.

Nach einer Pause, wieder behaglich breit mit sinkendem Tonfalle auf „legte" —

man legte sich hin auf die Bank —

wieder nach einer Pause behaglich breit

und pflegte sich: | —

geheimnisvoll in langsamem Tempo

Da kamen bei Nacht, | —

schnell eingeworfen aber deutlich, in hellerer Tonfarbe:

Eh' man's gedacht, | —

mit liebevoll verweilendem Ausdruck:

Die Männlein .....

und nun folgt in starker Steigerung, mit charakteristischer Tonfarbe jeder Thätigkeit:

und schwärmten | und klappten |
und lärmten | und rupften | und zupften |
und hüpften und trabten |

diese beiden letzten Begriffe werden, um den Gipfel der Steigerung besser auszudrücken, verbunden gesprochen; nach einer kleinen Pause der Spannung folgt nun, durch eine Tonsenkung ausgedrückt, der Abschluss ihrer Thätigkeit

und putzten und schabten, | —

mit dem Ausdruck des Erstaunens in hellerer Tonfarbe und einem starken Hervorheben von „eh"

Und eh' ein Faulpelz noch erwacht, | —

das letzte Wort erhält hier eine Tonhebung und bleibt in der Tonschwebe —

und nun freudig erstaunt:

War all sein Tagewerk —

nach einer ganz kleinen Pause — schnell abschliessen:

bereits gemacht.

Derselbe Aufbau, die gleiche Steigerung wiederholt sich in den folgenden 5 Strophen.

2. Die Zimmerleute — streckten sich hin
auf die Spän' — und reckten sich. | —

heller, geheimnisvoller:

Indessen kam die Geisterschar | —
Und sah, was da zu zimmern war. | —
Nahm Meissel und Beil | und die Säg'
in Eil; | sie sägten, | und stachen, |

und hieben | und brachen, |
berappten | und kappten, | visierten
wie Falken | und setzten die Balken, | —
Eh' sich's der Zimmermann versah | —
Klapp! | — stand das ganze Háus — schon
fertig da. | —

3. Beim Bäckermeister — war nicht Not! —
Die Heinzelmännchen backten Brot. —
Die faulen Burschen legten sich, | —
Die Heinzelmännchen rēgten sich. |

In der Aufzählung dessen was nun die Heinzelmännchen thun — erfolgt eine Steigerung nach der Tiefe — die hier sehr charakteristisch die schwere anstrengende Arbeit veranschaulicht, welche die kleinen Kobolde mit Aufbietung all' ihrer Kräfte verrichten.

Und ächzten daher | — mit den Säcken schwer | —
Und kneteten tüchtig | — und wogen es
richtig, | — und hoben | — und schoben | —
und fegten — und backten | — und klopften
und hackten. | —
Die Burschen schnarchten noch im Chor: | —
Da rückte schon das Brot, — das neue, vor.

4. Beim Fléischer — ging es just so zu: —
Gesell' und Bursche lag in Ruh', | —
Indessen kamen die Männ'lein her | —
Und hackten das Schwein die Kreuz und Quer. |
Das ging so geschwind —
Wie die Mühl' im Wind; | —
Die — klappten mit Beilen, |
Die — schnitzten an Speilen, |
Die spülten, |
Die wühlten |

Und mengten und mischten |
Und stopften und wischten. | —
That der Gesell die Augen auf: | —
Wapp! | — hing die Wurst schon da — im Ausverkauf. |

5. Beim Schénken war es sò: | — Es trank
mit humoristischer Färbung
Der Küfer, bis er niedersank, | —
lächelnd
Am hóhlen Fasse schlief er ein; | —
Die Männlein sorgten um den Wein, |
Und schwefelten fein —
Alle Fässer rein |.
Und rollten | und hoben |
Mit Winden | und Kloben |
Und schwenkten |
Und senkten |
Und gossen und pantschten | —
Und mengten und manschten. | —
Und eh' der Küfer noch erwacht, | —
Wár schon der Wein geschönt und fein gemacht. | —

6. Einst hatt' ein Schnéider — grosse Pein, | —
Der Staatsrock sollte fertig sein; | —
Warf hin das Zeug | — und legte sich
Hin auf das Ohr | — und pflegte sich. | —
Da schlüpften sie frisch |
In den Schneidertisch. | —
Und schnitten | und rückten |
Und nähten | und stickten |

Und fassten |
Und passten |
Und strichen und guckten | —
Und zupften und ruckten; | —
Und eh' mein Schneiderlein erwacht | —
War Bürgermeisters Rock — bereits gemacht.

Die folgende Strophe muss mit dem Ausdruck neugieriger Schlauheit geheimnisvoll hervorgehoben werden.

7. Neugierig war des Schneiders Weib | —
Und macht sich diesen Zeitvertreib; | —

geheimnisvoll

Streut Erbsen hin — die andre Nacht, |

hier statt des grammatikalischen Komma einen Punkt machen, also den Satz bestimmt abschliessen, weil eine neue, von der ersten ganz getrennte Handlung beginnt.

Ganz leise, vorsichtig langsam:

Die Heinzelmännchen kommen sacht; | —
Eins — fährt nun aus, | —

mit starker Betonung auf aus und noch stärkerem Tonfall auf das nun folgende erste Wort bestimmt abschliessen

schlägt hin im Haus, |

Nun folgt in grosser Steigerung die Verwirrung der sich flüchtenden Heinzelmännchen.

die gleiten von Stufen und plumpen
in Kufen, | die fallen mit Schallen, |
die lärmen und schreien | und ver-ma-le-dei-en; | —

Ganz kurze Pause — dann sehr schnell:

Sie springt hinunter auf den Schall mit Licht: | —

und wieder nach einer kleinen Pause die beiden ersten Worte gesteigert, das dritte und vierte wieder stark abnehmend mit einer grösseren Pause

husch husch | — husch — husch | —

klagend austönen lassen

verschwinden all! | —

Die letzte Strophe recht kindlich, kläglich, fast weinend beginnen:

8. O weh! | — nun sind sie alle fort, | —
Und keines ist mehr hier am Ort! | —

mit kindlich trotzigem Vorwurf:

Man kann nicht mehr wie sonsten ruh'n, | —
Man muss jetzt alles selber thun! |

Und nun recht breit und klagend aufzählen, was man alles machen muss, mit einer starken Steigerung nach der Tiefe, im Zeitmass immer langsamer.

Ein jeder muss fein
Selbst fleissig sein | —
Und kratzen | —und schaben | —
Und rennen | — und traben | —
Und schniegeln | — und biegeln | —
Und klopfen | — und hacken | —
Und kochen | — und backen. |

Das nun folgende: Ach . . . mit recht sehnsuchtsvollem Seufzer und starkem Hervorheben von damals.

Ach! | — dass es noch wie damals wär. | —

Ganz kleinlaut abschliessen

Doch kommt die schöne Zeit — nicht wieder her.

Wolken[1]).

(Von Emil Claar.)

Eine sinnige, farbenprächtige Schilderung voll plastischer Gestaltung, voller Leben und schmerzlicher Entsagung.

Jeder, der den nächtlich gewitternden Himmel beobachtete hat ähnliche Gedanken und Empfindungen in seiner Jugend durchlebt, darum liegt in dieser Schilderung etwas so allgemein Fesselndes, Wahres.

In langsamem Zeitmass die einzelnen Bilder bestimmt trennen; nicht laut, sinnend, in weichem Tone erzählend beginnen, kräftig steigern — und wehmütig, entsagend, schliessen.

Ich erinnere mich: | —
Als ich ein Knabe war, | —
Da war's mein Entzücken —
Zu schauen des Abends,
Stundenlang, | —
Nach dem gewitterndem Himmel, |
Wenn tiefe Dämmrung hineinfloss
In den sinkenden Tag, |
Und die Wolken, —
Vom Winde getrieben, |
Zogen — und zogen — und zogen. | —
Keine Wolken waren es mir: |
Zu lebendigen Formen
Geballt, | —
Zu gewaltigen, atmenden Wesen
Gebildet, | —
Woben dahin erhabne Gestalten |
Titanenhäupter — und Reckenleiber, | —
Heroen — und Götter, | —
Fürsten — und Feldherrn | —
Eilend zum Todkampf, |

[1]) Aus: Weltliche Legenden. Cotta. Stuttgart 1899.

Zückend die mächtigen Schwerter, |
Die weithin dunkelnde Schatten warfen
Von Westen nach Osten, | —
Umdüsternd die letzten
Flammen des Lichtes, —
Zerreissend in Stücke — den Purpur
Des fliehenden Abends. | —
Den Führern — folgten unendliche Massen
Von mutentzündeten Kämpfern, |
Millionen und Millionen, |
Den ganzen Himmel erfüllend, —
Verfinsternd. | —

düster, steigernd:

Und dort, — vom wehenden Norden her, | —
Wogten schwebend heran, |
Auf schnaubenden Fabelgetieren |
Auf Rossen mit wachsenden Flügeln, |
Legionen gigantischer Reiter, |
Vor sich herstreckend
Einen Wald von erzenen Lanzen, |
Deren Spitzen funkelnd lohten
Im roten Sonnengold, | —

abnehmend in weichem Tone

Und von jeder einzelnen | schien
Herniederzutropfen das Blut |
Eines verwirkten Lebens, | —
Eines durchstossenen Herzens. | —

kräftig einsetzen mit starker Steigerung:

Plötzlich zuckte dazwischen der Blitz, | —
Und meine weitoffenen Augen |
Verfolgten den gelben zackigen Glutschein |

Bis er versank —
Im Nachtschwarz. |
Doch jetzt erkrachten betäubende Donner, |
Und es begann
Die furchtbare, | — rasende Mordschlacht! | —

mit atemloser Spannung:

Und ich horchte — und starrte —
Mit klopfendem Herzen, | —
Denn sie kämpften da droben für mich, | —
Und gegen mich. | —

sehr weich

Bis endlich die Mutter — leise
Aus der Nebenstube hereintrat, |
Mir die Hand auf die Schulter legte |
Und mahnend sprach: | —
„Es ist genug, | —
Genug schon hast du geschaut die Wolken, | —
Es ist ja Nacht geworden, | —
Geh schlafen!“ | —

in bestimmterem Tone, ernst, ruhig:

Und als ich ein Jüngling geworden war, |
Da sah ich noch immer zu
Mit klopfendem Herzen, |
Wie sie stritten für mich —
Und gegen mich, |
Nächte hindurch —
Die wild verglühten Gewalten. |
Der Ehrgeiz — rang mit dem Gleichmut, | —
Der Ruhm — mit der Missachtung, | —
Die Liebe — mit der Entsagung, | —
Es kämpfte das Glück — | mit dem Unheil. | —
Wolkengebilde! — Wolkengebilde! | —

in dunklerer Tonfarbe, sehr langsam mit abnehmender Steigerung:

Und nun ich ein Mann geworden | —
Und wahrlich schon viel geschaut, | —
Zu viel,
Der ziehenden Wolken, | —
Da ist es mir manchmal | —
Als streckte
Sich empor aus der Gruft | —
Der Mutter Schattenhand, | —
Und legte sich sanft
Auf meine Schulter, | —
Indes ihre Lippe mir lispelt: | —

in hellerem Tone, sehr weich und zärtlich:

„Genug hast du schon geschaut die Wolken, —
Es ist ja Nacht geworden, | —
Geh schlafen! | “ —

wehmütig, ernst:

Ja, liebe Mutter, —
Genug! | —
Gerne ja will ich schlafen gehn, | —
Schlafen, — so wie du selber schläfst | —
Und bald! | —

allmählich verklingend:

Dann ruhen meine Augen endlich aus, | —
Müde des Wolkenwebens, | —
Müde des Weltenschauens, | —
Und über mein Grab hinweg |
Ziehen — und ziehen — und ziehen | —
Nächtlich am gewitternden Himmel |
Ihren ewigen webenden Wandel
Die Wolken. | —

Und andre getäuschte Knabenaugen
Sehn zu, |
Mit zitternder Seele, | —
In Hoffnung, —
In Entzücken. | —

Ein lyrisches Gedicht ist immer der Ausdruck einer Stimmung, einer Empfindung, und nur aus dieser heraus kann der jeweilige Grundton erfasst und in den verschiedenen Tonfarben geboren werden.

Dem Empfinden eine Welt — dem klügelnden Verstande ein Nichts — erfordert der Vortrag jedes lyrischen Gedichtes etwas Wahlverwandtes mit unserem Empfindungsvermögen, das sich durch keine Verstandesarbeit ersetzen lässt.

Jedes lyrische Gedicht (ursprünglich zur Begleitung der Lyra ersonnen) kann nur durch das gesungene Wort und durch die Musik — als die am unmittelbarsten zu unserem Empfinden sprechende Kunst, die höchste Wirkung erhalten.

Die folgenden drei ganz kurzen Gedichte sind reine Stimmungsbilder — kein lauter Ton, kein vordringliches Hervorheben eines Wortes darf die Ruhe und den gleichmässigen Pulsschlag ihrer Empfindung stören. Wie ein Gebet — weich und innig, sind diese drei Gedichte zu sprechen. —

Auf dem Gickelhahn — einem Hügel bei Ilmenau in Thüringen, von welchem man einen weiten Rundblick über bewaldete Thäler und Höhen geniesst, hat Göthe 1783 das folgende „Nachtlied“ gedichtet.

Ernst — ruhig — weich, nicht laut im Tone, versinnlicht dieses kleine Gedicht, die Empfindung die uns im Anblick der schweigenden Natur übermannt.

Über allen Gipfeln —
Ist Ruh, | —
In allen Wipfeln | —
Spürest du
Kaum einen Hauch; | —
Die Vöglein schweigen im Walde. | —

Mit einem Seufzer — sehr ernst und einem schmerzlichem Aus druck auf „balde“ — denn es sind Todesgedanken die den Dichter erfüllen.

Warte nur, — | balde | —
Ruhest du auch. —

Das nach oben strebende i in „Gipfeln“ und „Wipfeln“ und das zur Tiefe sinkende „u“ und „au“ in „ruhest“ und „auch“ in „Ruh“ und „Hauch“ — bilden die trefflichste Tonmalerei.

Ebenso ist das folgende Heine'sche — wie Georg Brandes nachweist, 161 Male komponierte — Gedicht, ein Stimmungsbild, im Grundton und dem Zeitmass dem Göthe'schen verwandt, das neben der allergeringsten Tonstärke, die grösste Innigkeit des Ausdrucks erfordert.

in langsamstem Zeitmass:

Du bist wie eine Blume, | —
So hold — und schön — und rein; | —
Ich schau dich an, | — und Wehmut
Schleicht mir in's Herz hinein. | —
Mir ist, | — als ob ich die Hände
Auf's Haupt dir legen sollt' | —
Betend, | — dass Gott dich erhalte | —
So rein — und schön — und hold. —

Auch Lenau's weiches und reflektierend starkes Empfinden wird durch den Anblick der schweigenden Natur zu dem folgenden tief traurigen Stimmungsbild veranlasst.

Auf dem Teich, | — dem regungslosen, | —

Hier muss der Vortragende durch die Tonfarbe und das Zeitmass den Eindruck vollkommenster Ruhe zu erwecken suchen.

Weilt des Mondes holder Glanz, | —

(mit weichem, verweilendem Ausdruck.)

Das folgende entzückend schön gedachte Bild, kann nicht zart genug in der Farbe genommen werden, um das Spiel der Mondstrahlen auf der glitzernden Wasserfläche zu veranschaulichen.

Flechtend — seine bleichen Rosen | —
In des Schilfes — grünen Kranz. | —

Das helle nach oben strebende i in „Schilf" charakterisiert hier wieder aufs bestimmteste den Begriff des Wortes. Das Schweigen der Nacht, plötzlich unterbrochen, sucht der Vortragende durch ein ganz leises Heben des Tones im ersten Worte auszudrücken.

Hirsche — wandeln dort am Hügel, | —
Blicken durch die Nacht empor; | —
Manchmal regt sich das Geflügel | —
Träumerisch — im tiefen Rohr. —

Bei den letzten Worten sinkt der Ton zu vollständigem Abschluss.

Die mondscheinbeglänzte Ruhe der Nacht, wirkt hier auf das weich gestimmte Gemüt des Dichters — wie ein Seufzer nach einem verlor'nen Glück — und klingt auch so aus.

Weinend muss mein Blick sich senken; | —

In dem nun folgende Worte „tiefste" ist der Ausdruck tiefer Empfindung in dem hellen Vokale schwer zu bilden. —

Durch die tiefste Seele | — geht
Mir ein süsses Deingedenken, | —
Wie ein stilles Nachtgebet.

Über ein Stündlein.

(Von Paul Heyse.)

In gedämpfem Tone, mitleidvoll zuredend, tröstend.

Dulde — gedulde Dich fein! | —
Über ein Stündlein —
Ist Deine Kammer voll Sonne. | —

Über den First, | wo die Glocken hangen, | —
Ist schon lange der Schein gegangen, | —
Ging in Türmers Fenster ein. |
Wer am nächsten dem Sturm der Glocken, |
Einsam wohnt er, — oft erschrocken, |
Doch am frühsten — tröstet ihn Sonnenschein. | —

Wer in tiefen Gassen gebaut, | —
Hütt' an Hüttlein lehnt sich traut, | —
Glocken haben ihn nie umzittert, |
Aber spät sein Morgen graut. | —
Höh' — und Tiefe — hat Lust und Leid. | —

herzlich, tröstend, freundlich:

Sag ihm ab, dem thörigen Neid: | —
Andrer Gram — birgt andre Wonne. | —
Dulde — gedulde Dich fein! | —
Über ein Stündlein —

lächelnd:

Ist Deine Kammer voll Sonne.

Zu den ergreifensten lyrischen Ergüssen gehören unstreitig diejenigen Gedichte die Paul Heyse dem Andenken seines früh verstorbenen Sohnes Wilfried gewidmet hat.

Tiefinnerstes Empfinden ist hier alles.

Mitgerissen müssen wir uns fühlen in den Bann dieses namenlosen Schmerzes eines tieftraurigen Vaterherzens — dem ein Gott verlieh: „zu sagen was es leidet."

Das Zeitmass sehr langsam, ernst und weich im Ton.

Vom Rosenstrauch — die letzte Blüthe fällt, | —
Ein böser Herbstwind — schauert durch die Welt. | —
Wir pflegten Winters — dies und das zu thun, | —
Das ward so müssig — so entbehrlich nun! | —
Zu hoffen, — harren, sorgen, | — uns zu freu'n — |
Das soll nun alles — nimmer sich erneu'n. | —
Nicht sehn wir mehr — der kleinen Füsschen Spur |
Leicht eingedrückt der überschneiten Flur. | —
Nicht bei der frühen Lampe goldnem Licht | —
Glüht horchend auf — ein kleines Angesicht. | —
Uns bringt der Winter nur — mit Sturm und Graus | —
Melancholie — ins abgestorbene Haus. | —
Das Klügste wär' — sich einzuspinnen sacht, |
Wie es zum Winterschlaf — die Raupe macht. | —
Doch da ein Mensch soll wacker sein und wach, | —
Komm! | — fliehn wir sommerwärts den Schwalben nach! | —
Vielleicht — dass zweier Wandrer tief verarmt | —
Die Bettlerfreundin — Sonne — sich erbarmt. —

So reisen wir ins Land hinein | —
Bei Sonn- und Mond- und Blitzesschein, | —
Und immer reist auf Schritt und Tritt | —
Ein kleiner — blasser — Schatten mit. | —

Und wo die Erde schöner blüht, |
Sein Mündchen — weher zuckt und glüht, | —
Und wo die Sonne goldner lacht, |
Sucht er uns trüber heim zu Nacht. | —

mit tiefem Empfinden unter Thränen:

Was suchst Du, — blasser Schatten, — hier, |
Du kleiner blinder Passagier? | —
Ach, | — Dir versagt ist alle Lust, | —
Und uns erstarrt Dein Hauch die Brust. | —
Wie war Dein Auge warm und hell | —
Ein Lebenswonnen-Zauberquell! | —
Und jetzt! | — o hab Erbarmen Kind! | —
Du siehst ja, | — wie wir elend sind. | —
Wir drängen Dich ja nicht zurück, | —
Doch komm, mit sanftem Geisterblick, |
Nicht alles Holden ganz beraubt! | —
Umsonst! | — Er schüttelt still das Haupt. |
Sein armes, bleiches Mündchen bebt: |

fast tonlos, kindlich.

Wie habt Ihr nur mich überlebt? |
Nun komm ich wie ich kommen muss |
Und halte Treue bis zum Schluss. | —

einförmig, voll schmerzlicher Resignation:

So reisen wir ins Land hinein | —
Bei Sonn- und Mond- und Blitzesschein | —
Und mit uns wandert unser Kind | —
Bis auch wir Andern — Schatten sind.

Das Veilchen.

(Von Göthe.)

Ein echtes Volkslied, einfach, naiv, herzlich.

Das Volk liebt es, die Natur menschlich verkörpert anzuschaun. Dies ist Göthe hier und in dem Haideröslein aufs Glücklichste gelungen.

Durch Mozarts unsterbliche Musik ist das Veilchen ein Volkslied geworden. Sein Vortrag erfordert einen einfachen naiven, kindlich innigen Ton.

Voller Wärme, frisch, lebendig beginnen:

Ein Veilchen — auf der Wiese stand | —
Gebückt in sich und unbekannt; | —
Es war ein herzig Veilchen. | —

gesteigert, vor Erstaunen und Freude:

Da kam eine junge Schäferin |
Mit leichtem Schritt | und munterm Sinn
Dahér | — dahér | —
Die Wíese her, | — und sang. | —

kindlich-naiv, voll Sehnsucht.

Ach — | denkt das Veilchen, |
Wär ich nur —
Die schönste Blume der Natur, | —
Ach, | — nur ein kleines Weilchen | —
Bis mich das Liebchen abgepflückt |
Und an dem Busen matt gedrückt! | —
Ach nur | — ach nur |
Ein Viertelstündchen lang. | —

bedauernd:

Ach, — aber ach!— | das
Mädchen kam | —
Und nicht in Acht das
Veilchen nahm; | —

schmerzlich:

Ertrat — das arme Veilchen. | —

tief traurig:

Es sank — und starb | —

mit herzlichem Erstaunen:

Und freut sich noch: | —

mit freudiger Entsagung und doch wehmütig im Tone:

Und sterb' ich denn | — so sterb ich doch,
Durch sie, | — durch sie, | —
Zu ihren Füssen doch. —

Heidenröslein.

(Von Göthe.)

Dieses entzückende Volkslied, das durch Schuberts wundervolle Musik einen noch beredteren Ausdruck gewonnen, ist wegen der Häufung der Konsonanten und dem dreimal wiederkehrenden Refrain eine gute Übung für die Geläufigkeit und den Wechsel der Tonfarben.

Drei Personen sind in dem Gedicht charakteristisch angeführt, und müssen leicht, und doch bestimmt und klar zum Ausdruck gelangen.

Der Erzähler selbst; — der wilde, stürmende, übermütige Knabe; — und das bescheidene, schüchterne Mädchen.

Jeder Sänger müsste eigentlich ein zu singendes Lied erst sprachlich beherrschen lernen — nicht mit voller Kraft des gesprochenen Wortes wie der Redner, — nein, mit halber Stimme, im Piano, und weichem Einsatz müsste jeder Satz bis zu tadelloser Geläufigkeit erst durchgesprochen — und dann im Ausdruck so lange geübt werden — bis Geläufigkeit der Worte und Ansdrucksfähigkeit der Stimme sich vollständig decken. Sind auf diese Art Ausdruck und Sprache gründlich vorgeübt, dann erst vermag der Sänger sein ganzes Empfinden im Gesangston zu entfalten — und zu voller bezwingender Wirkung zu bringen.

Thöricht ist es zu glauben, dass diese Art der sprachlichen Vorübung dem Gesangstone schadet — im Gegenteil; durch die mit halber Stimme und weichem Ansatz bei tadellosester Atemeinteilung erzielten Sprach-

reinheit wird die gesangliche Ausdrucksfähigkeit nur erhöht, ohne die Gesangsstimme auch nur im geringsten zu ermüden.

Die von vielen Sängern beobachtete Scheu vor dem sprachlichen Ausdruck entspringt immer einem mangelhaften Verständnis der Sprechlautbildung.

Der Erzählende beginnt einfach leicht mit charakteristischem Hervorheben von a in Knab', das einen übermütigen, etwas kecken Ausdruck erhält — und dem sehr weich, mit liebevollem Ausdruck zu bildendem ö und s in Röslein, welches Wort nur zu oft durch falsche Lautbildung aus dem Pflanzen- in das Thierreich versetzt wird.

Sah' ein Knab' — ein Röslein steh'n, | —
Röslein auf der Heiden, | —
War so jung und morgenschön | —

Hier werden die beiden Vokale u und o, in den zwei Eigenschaftsworten, die Farbe des Entzückens über die Schönheit und Reinheit des Rösleins erhalten müssen.

In etwas schnellerem Tempo:

Lief er schnell es nah zu seh'n, | —
Sah's | — mit vielen Freuden.

Die Ansdrucksfähigkeit des letzten Wortes ruht hier wieder in den beiden verbundenen Vokalen „eu“, die eine Klangfarbe nach oben erhalten müssen, denn die Freude ist eine erhebende zum Himmel jauchzende Empfindung.

In den nun folgenden Worten schildert der Erzähler die Freude, das Entsücken des Knaben — der ganz in den Anblick des schönen Rösleins schwelgt.

Röslein, | —

mit gesteigertem Ausdruck

Röslein, | —

und wieder abnehmend

Röslein rot —

das unterscheidende Eigenschaftswort erhält eine leichte Hebung. Dann jubelnd abschliessen — leicht — nicht zu laut.

Röslein auf der Heiden. —

In der zweiten Strophe werden der Knabe und das Mädchen als handelnde Personen eingeführt. Der Knabe keck, lustig, übermütig, das Mädchen schüchtern, verschämt, wie ein Kind, mit schmollendem Mäulchen und Thränenperlen in den grossen Augen.

Knabe sprach: | — Ich breche dich,
Röslein auf der Heiden! | —
Röslein sprach: | — Ich steche dich
Dass du ewig denkst an mich, | —
Und ich will's nicht leiden. | —

Der Erzähler, der den Ausgang des bevorstehenden Kampfes zwischen den Beiden voraussieht, spricht mit liebevoll warnendem Ausdruck, im Aufbau wie oben.

Röslein, | — Röslein, | — Röslein rot | —
sehr weich, warnend, leise
Röslein auf der Heiden. —

In der dritten Strophe steigert sich das Empfinden der zwei handelnden Personen zu dramatischer Lebendigkeit.

Mit dem Ausdruck der Entrüstung und des Mitleids
Und der wilde Knahe, | — brach
mit stark herausgekehrtem, klagendem Ausdruck im letzten Worte, der mit dem nun folgenden apostrophierten sehr weichen s schwer zu verbinden ist.

's Röslein auf der Heiden; | —
kleinlaut, erklärend
Röslein wehrte sich | und stach, | —
klagend
Half ihm doch kein Weh — und Ach — |
mit einem Seufzer
Musst' es eben leiden. | —

Und nun voll Mitleid, klagend innig, im Pianissimo verhauchend wie ein Sterbelied.

Röslein, | — Röslein, | — Röslein rot, | —
Röslein — auf der Heiden.

Die Kapelle.

(Von Uhland.)

Dieses Lied ist im ruhigem ernsten Tone zu sprechen. Nicht laut — sinnend vergleichend. Der Gegensatz zwischen „droben“ und „drunten“, „still“ und „hell“ zwischen der ernsten Kapelle und dem fröhlichen Hirtenknaben ist in der Tonfarbe bestimmt auszudrücken.

Droben — stehet die Kapelle, | —
Schauet still ins Thal hinab, | —
Drunten — singt bei Wies' und Quelle
Froh und hell der Hirtenknab'. | —

in dunklerem Tone:

Traurig tönt das Glöcklein nieder, | —
Schauerlich der Leichenchor; | —

Der fröhliche Knabe verstummt bei den Gesängen des Chors — darum gedämpft und tiefernst:

Stille sind die frohen Lieder | —
Und der Knabe lauscht empor. | —
Droben bringt man sie zu Grabe
Die sich freuten in dem Thal. | —

warnend:

Hirtenknabe — Hirtenknabe | —
Dir auch singt man dort einmal. —

Geistesfluten.

(Von Ferdinand Avenarius.)

Der Gedankenreichtum dieses Gleichnisses kann nur durch die Farbe und den schweren, satten Ton — nicht durch die Tonstärke ausgedrückt werden.

Mehr gedacht als empfunden, wie dieses Gleichnis ist, stellt es an die logische Gliederung die grössten Ansprüche.

Sinnend, mit genauem Einhalten der vorgezeichneten Pausen; der Vortragende darf weder laut sprechen, noch sich zu übermässiger Steigerung hinreissen lassen.

In langsamem Zeitmass:

Wie Regen — aufs Land, —
So tauen Gedanken —
Auf durstende Seelen | —
Und sinken ins fruchtende Dunkel. | —

heller im Ton, betrachtend, aber mit starker Tonmalerei:

Kommt aber — die kommen muss | — die Zeit | —
Dann flüstern — und rieseln — ringsum weit |
An weltfernen Stellen —
Zum Lichte die Quellen, |
Spiegeln als Bronne —
Staunend die Sonne, | —
Weilen — sinnen | —
Und murmeln von hinnen. | —

schwerer im Ton, etwas steigernd:

Und wie aus hundert Bächen |
Seine Wasser sammelt der Fluss, | —
So wallen
Gedanken zusammen, | —
Dass der Strom
Hinwoge — durch das Jahrhundert. | — —

In rascherem Zeitmass steigernd:

Und vorwärts rauscht

Die Geistesflut, |
Durch Tagesstaub und Tagesglut

etwas heller in der Tonfarbe — verheissend:

Von neuen Welten singend. | —

steigernd, aber immer in gedämpftem Tone:

Sie schwillt hoch über die Ufer daher | —
Sie wirkt, | —
Sie wächst, |
Sie wird ein Meer —
Eine Sündflut — | das Alte verschlingend, | —

ruhig, hoffnungsvoll:

Aber auf sicherer Arche — rettet
Gefahrengewohnt, | —
Sich ein neues Geschlecht, | —
Die geläuterte Erde —
Arbeitsfroh zu bebauen.

Auf Helgoland.

(Von Dr. D. Saul[1]).

Betrachend im ernsten Tone langsam.

Von den Möven, — die im Zug
Huschten wie ein Schatten, | —
Sah ich eine, — deren Flug | —
War schon im Ermatten. |

Mit zerschoss'ner Schwinge — fuhr
Mühsam sie von hinnen, | —
Um der andern leichte Spur —
Wieder zu gewinnen. | —

[1]) Gedichte. Stuttgart. Deutsche Verlags-Anstalt.

Doch vergebens, — dass sie ringt |
Vorwärts, unverdrossen! | —
Und ihr Hilferuf verklingt
Nach den Fluggenossen. | —

mit schmerzlicher Teilnahme:

Armer Vogel, — wie du bangst, —
Dass sie dir entkamen! | —

seufzend:

Ich versteh den Schrei der Angst —
Eines Flügellahmen.

Die Kastanie vor meinem Fenster [1]).

(Von Dr. D. Saul.)

Erzählend, in langsamem Zeitmass, voll wehmütiger Betrachtung in gedämpftem Tone:

Durch meines Fensters Scheiben
Blickst du zwölf Jahre lang |
Und zwölfmal sah ich treiben
Dich roten Blütenhang. | —

Und zwölfmal sah ich streuen
Die dürren Blätter dich; | —
Dein Welken und Erneuen
Hast du gelebt für mich. |

Nun da ich bin am Rüsten
Zur Fahrt in fremdes Land, |
Da weichst auch du, | — als müssten
Wir gehen Hand in Hand. |

---

1) Gedichte, Stuttgart.

Sie schlagen dich mit Beilen, —
Bis dass du todeswund, |
Sie zerren dich mit Seilen
Aus deinem Wurzelgrund. |

Wo einst aus deinem Laube
Mir Frühlingsodem floss, | —
Zieht bald im Strassenstaube
Vorbei der Menschen Tross. | —

Und niemand wird dich missen, |
Du lässt kein Plätzchen leer, | —
Wie auch von mir wird wissen
Bald keine Seele mehr. | —

Ich seh' dich beben, — wanken —
Und brechen niederwärts; | —
Schwermütige Gedanken
Umklammern mir das Herz. | —

Wie wenn da unten läge —
Ein Stück von meinem Sein |
So geht der Riss der Säge | —
Mir jäh durch Mark und Bein.

Abendlied[1].

(Von Otto Julius Bierbaum.

Ungemein plastisch ist hier das Sinken der Nacht poetisch veranschaulicht. In langsamen Zeitmass reihe sich, bestimmt abgegrenzt, Bild an Bild.

In gedämpftem Tone, langsam verklingend.

Die Nacht ist niedergangen, | —
Die schwarzen Schleier hangen
Nun über Busch und Haus. | —
Leis rauscht es in den Buchen, | —
Die letzten Winde — | suchen
Die vollsten Wipfel sich zum Neste aus. | —

Noch einmal leis ein Wehen, |
Dann bleibt der Atem stehen
Der müden — müden Welt. | —
Nur noch ein zages Beben — |
Fühl durch die Nacht ich schweben, |
Auf die der Friede — seine Hände hält. | —

Traum Sommer-Nacht.

(Von Otto Julius Bierbaum.)

Im Gegensatz zu dem vorigen ernsten Gedicht erfordert dieses in seiner glücklich verklärten Stimmung lebendigere Accente.

Leise beginnend, steigern, aber immer halblaut:

Sommernacht, — Traum Sommer-Nacht | —
Die Brunnen rauschen leise, | —
Die Trauerweide wiegt sich sacht: |
Nun steigt der Mond — in roter Pracht
Empor | — zur Wolkenreise. | —

---

[1]) Die Perlenschnur. Schuster & Loeffler, Berlin. Leipzig. 1898.

Traum und Frieden. | —
Was hienieden —
Unruhvoll das Herz verstört | —
Senkt sich in des Traumes Tiefen. |
Und der Ruhe Geigentöne | —
Die in Tages Lärme schwiegen, |
In der heissen Halle schliefen, |
Seelentiefe, — seelenschöne, | —
Kommen nun heraufgestiegen —
Werden nun gehört. | —
Sommer-Nacht, | Traum Sommer-Nacht | —
Ein Rauschen — lieb und leise | —
Die Seele wiegt sich — süss und sacht —
Nach ihrer Geigenweise. | —

Traum und Frieden | —
Hingeschieden
Alles, — was uns traurig macht. |
Sterne glimmen, —
Wolken schwimmen, —
Und das Mährchen ist erwacht.

Abend am Bodensee.

(Von Franz Leuthner, St. Gallen.)

In freudiger Betrachtung versunken, in gedämpftem Grundton:

Alles sonnengoldig — See und Himmel bunt, | —
Unter Feuerküssen stirbt die Tagesstund'. | —
Es ging die Feuerscheibe in dem See zur Ruh', | —
Jedes Wölkchen sendet Licht dem andern zu. | —

Kreischend fliegen weisse Möven übern See, | —
Fern am Himmelssaume glitzert Firnenschnee. |
Von dem grünen Ufer tönet Herdenklang | —
Und mit Windeseile saust ein Zug entlang. | —
Lust'ge Mädel singen in dem Kahn ein Lied, | —
Und die Frösche quaken, — quaken toll im Ried. | —

Rot und röter wird der Alpenrand, |
Hell im Feuerzauber leuchtet Wand um Wand. |
Alle Gipfel brennen! Alle Höhen glühn | —
Lauer Föhnwind gleitet übers Wasser hin. |

in etwas dunklerem Tone — sehr langsam, allmählich verklingend:

— — Es ist Nacht geworden. | — Oben heller Schein, |
Lang bezaubert starrst du in die Glut hinein. | —
— — Blass und blässer wird es | — —
— — Jetzt verglomm das Licht, | —
Am Gestade rollend — Well' um Well' sich bricht. | —

Du, mein einziger Gedanke.

(Von Franz Nikolaus Finck [1]).)

In freudigstem innigsten Tone, halblaut, aber lebendig und stark steigernd.

Du, — mein einziger Gedanke, | —
Du, mein Traum — bei Tag und Nacht, | —
Was ich schaffe, — ich verdanke
Dir's | — und deiner Liebe Macht. |

Du, — die Hoffnung meines Lebens, | —
Du, — in Finsternis mein Stern. | —
Du bist meines ganzen Strebens |
Tiefverborg'ner, goldner Kern. |

Du, — ein Teil von meinem Geiste, |
Du, — die Triebkraft meines Seins, | —
Was ich für die Mitwelt leiste,
Schaffst auch du; — | denn wir sind eins.

---

[1]) Gedichte. Crefeld. Kramer & Baum. 1891.

Oktoberlied.

(Von Theodor Storm.)

Voller Lebenslust, immer steigernd. Die erste Zeile sinnend.

Der Nebel steigt, — es fällt das Laub; — |
Schenk ein den Wein, den holden! |
Wir wollen uns den grauen Tag —
Vergolden, | — ja vergolden! |

Und geht es draussen noch so toll, |
Unchristlich oder christlich, | —
Ist doch die Welt, — die schöne Welt |
So gänzlich unverwüstlich! | —

Und wimmert auch einmal das Herz, | —
Stoss an — und lass es klingen! |
Wir wissens doch, — | ein rechtes Herz —
Ist gar nicht umzubringen. —

Der Nebel steigt, — es fällt das Laub; — |
Schenk ein den Wein, den holden! | —
Wir wollen uns den grauen Tag
Vergolden, | — ja vergolden! | —

Wohl ist es Herbst; | doch warte nur, | —
Doch warte nur ein Weilchen! |
Der Frühling kommt, — der Himmel lacht, |
Es steht die Welt in Veilchen. |

Die blauen Tage brechen an; |
Und ehe sie verfliessen, | —
Wir wollen sie, mein wackrer Freund,
Geniessen, | — ja geniessen! |

In lebendig frischem Tone mit starken Wechsel der Tonfarben in dem wiederkehrenden Refrain.

Spielmann's Lied.

(Von Geibel.)

Und legt — ihr zwischen mich und sie | —
Auch Strom | und Thal | und Hügel, | —
Gestrenge Herrn | — ihr trennt uns nie, |
Das Lied, das Lied hat Flügel. |

Etwas leichter im Ton:

Ich bin ein Spielmann wohlbekannt, | —
Ich mache mich auf die Reise | —
Und singe hinfort durchs weite Land |
Nur noch die eine Weise; | —

(innig, nicht laut)

Ich habe dich lieb | — du Süsse | —
Du meine Lust — und Qual, |
Ich habe dich lieb | — und grüsse
Dich | tausend |
glühend
tausendmal. | —

Frisch und hell:

Und wandre ich durch den laubigen Wald, |
Wo Fink und Amsel schweifen, | —
(schelmisch)
Mein Lied erlauscht das Völklein bald | —
Und hebt es an zu pfeifen. |

geheimnisvoll, steigernd:

Und auf der Heide | — hört's der Wind | —
Der spannt die Flügel heiter, | —
Und trägt es über den Strom geschwind | —
Und über den Berg | — und weiter: | —

Flüsternd, hell, innig, das Geflüster des Windes veranschaulichend:

Ich habe dich lieb | — du Süsse | —
Du meine Lust — und Qual, | —
Ich habe dich lieb | — und grüsse
Dich | tausend | tausendmal. |

wieder frisch und kräftig:

Durch Stadt und Dorf, | durch Wies' und Korn |
Spiel ich's auf meinen Zügen, | —
Da singen's bald zu Nacht am Born |
Die Mägde mit den Krügen. | —

behaglich:

Der Jäger summt es vor sich her, | —
Spürt er im Buchenhage, | —
Der Fischer wirft sein Netz ins Meer | —
Und singt's beim Ruderschlage: | —

mit dunkler Tonfarbe, langsam:

Ich habe dich lieb | — du Süsse | —
Du meine Lust — und Qual, | —
Ich habe dich lieb | — und grüsse
Dich | tausend | tausendmal. | —

und nun wieder frisch und hell im Ton:

Und frischer Wind und Waldvöglein
Und Fischer, | Mägd | und Jäger |
Sie alle | — müssen Boten sein |
Und meiner Liebe Träger. | —

dunkel und weich:

So kommt's im Ernst | — so kommt's im Scherz —
Zu deinem Ohr am Ende, | —
Und wenn du's hörst | da pocht dein Herz: |

: geheimnisvoll — dann mit grosser Innigkeit steigend:

Du spürst es wer es sende: | —
Ich habe dich lieb | — du Süsse | —
Du meine Lust — und Qual, | —
Ich habe dich lieb | und grüsse
Dich | tausend | tausendmal.

Rheinisches Wanderlied[1]).

(Von Friedrich Hornfeck.)

In hellem, jubelnden Grundtone.

Die ausserordentliche Steigerung dieses Liedes erfordert aber eine sehr genaue Atemeinteilung, um sich nicht zu überstürzen und undeutlich zu werden.

Lustige Schifflein mit schimmerndem Flügel, |
Weithin und breithin die grünenden Hügel, |
Burgen und Schlösser auf leuchtenden Höhen! | —
Wird es auch immer und immer gesungen, |
Ist es doch nimmer genug noch erklungen: | —

begeistert:

Frei ist das Leben am Rhein — und wie schön! |

Prunkende Städte in sonnigen Glanze, |
Zierliche Dörfer im wonnigen Kranze, |
Kirchen, Kapellen mit Glockengetön! | —

geheimnisvoll:

Sagenhaft rauschen um alle die Orte, |
Nimmer verklingend die lieblichen Worte: | —
Frei ist das Leben am Rhein — und wie schön!

---

[1]) Schenkenbuch, Rheinische Weinlieder. Frankfurt a. M. 1880. Gebr. Keller.

In kräftigem Tone steigernd:
Wälder und Felder und Rebengelände, |
Hängende Gärten und steinigte Wände, |
Wunder an Wunder in Wechsel gestellt! | —
Trägt da nicht alles ein göttliches Siegel? | —
Und aus des Stromes smaragdenen Spiegel
Strahlt dir, ein Eden, — entgegen die Welt. | —

Quälen dich Sorgen, bedrängen dich Schmerzen, | —
Frei an dem Rheine gesunden die Herzen; |
Schön sind die Frauen, | treuinnig und fein! | —

kräftig, bestimmt:
Stark sind die Männer, nie waren sie Knechte, |
Und für des Volkes geheiligte Rechte |
Halten getreulich die Wacht sie am Rhein! | —

entzückt:
Seliges Wandern im Lande der Wunder, | —
Fröhlich am Strande hinauf und hinunter | —
Möcht' der Ahāsver des Rheines ich sein! | —
Will ich die ewige Ruhe dann haben, |

lachend:
Lass ich mich lebend im Keller begraben: | —
Himmlische Freuden ja spendet der Wein. | —

mit grosser Steigerung:
Lustige Schifflein mit schimmerndem Flügel, |
Weithin und breithin die grünenden Hügel, |
Schlösser und Burgen auf leuchtenden Höhn! | —
Wird es auch immer und immer gesungen,
Ist es doch nimmer genug noch erklungen: | —
Frei ist das Leben am Rhein — und wie schön! —

Der Postillon.

(Von Lenau.)

Eine unvergleichlich schöne Naturschilderung bietet Lenau in diesem Gedichte. In dieser zauberhellen Maien-Nacht steht alles plastisch vor uns: der wachende Mondschein, die über Wies' und Hain hinfliegenden Silberwölkchen, das leise flüsternde Lüftchen, die in ihrem Schlafgemach schlummernden Frühlingskinder, das schleichende Bächlein. — Bild reiht sich an Bild — alles atmet Ruhe — Zufriedenheit — Leben.

Dem Vortragenden bietet der fünfmalige Stimmungswechsel und die Schilderung der landschaftlichen Reize eine gute Übung für Tonmalerei.

In fröhlichem Tone — nicht schnell:

Lieblich war die Maien-Nacht, | —
Silberwölklein flogen, |
Ob der holden Frühlingspracht |
Freudig, hingezogen. |

leiser und langsam:

Schlummernd lagen Wies und Hain, —
Jeder Pfad verlassen; | —
Niemand — als der Mondenschein | —
Wachte auf den Strassen. |

Leise nur das Lüftchen sprach, | —
Und es zog gelinder |
Durch das stille Schlafgemach — |
All' der Frühlingskinder. |

Heimlich nur das Bächlein schlich | —
Denn der Blüten Träume
Dufteten gar wonniglich —
Durch die stillen Räume. | —

Nach einer Pause in derbem aber behaglichem Tone, steigernd:

Rauher war mein Postillon |
Liess die Geissel knallen |
Über Berg und Thal davon
Frisch sein Horn erschallen. |

Und von flinken Rossen vier |
Scholl der Hufe Schlagen, |
Die durch's blühende Revier
Trabten mit Behagen. |

Wald und Flur in schnellem Zug
Kaum gegrüsst — gemieden; | —
Und vorbei, | — wie Traumesflug | —
Schwand der Dörfer Frieden. —

in weicherem Ton, ernst, erzählend:

Mitten in dem Maienglück | —
Lag ein Kirchhof innen | —
Der den raschen Wanderblick
Hielt zu ernstem Sinnen. |

Hingelehnt an Bergesrand —
War die bleiche Mauer |
Und das Kreuzbild Gottes | — stand
Hoch, — in stummer Trauer.

Schwager ritt auf seiner Bahn
Stiller jetzt und trüber |
Und die Rosse hielt er an, | —
Sah zum Kreuz hinüber: |

gutmütig derb, voller Teilnahme allmählich steigernd

„Halten muss hier Ross und Rad |
Mag's euch nicht gefährden |

Drüben liegt mein Kamerad
In der kühlen Erden! | —

Ein gar herzlieber Gesell! | —
Herr! | s'ist ewig schade! | —
Keiner blies das Horn so hell —
Wie mein Kamerade! | —

Hier ich immer halten muss |
Dem dort unterm Rasen | —
Zum getreuen Brudergruss —
Sein Leiblied zu blasen! | " —

erzählend, voller Anteil:

Und dem Kirchhof sandt er zu
Frohe Wandersänge, | —
Dass es in die Grabesruh | —
Seinem Bruder dränge.

Und des Hornes heller Ton
Klang vom Berge wieder, | —
Ob der tote Postillon
Stimmt in seine Lieder. |

(d. h. des Hornes heller Ton klang so vom Berg' herüber als ob u. s. w.)

Lebendiger:

Weiter ging's durch Feld und Hag |
Mit verhängtem Zügel; | —

sinnend, langsam verklingend:

Lang mir noch im Ohre lag | —
Jener Klang vom Hügel.

1899.

Von Alice Gaudy [1]).

Wie schwere übereinander getürmte Granitblöcke sind hier die Worte aneinandergefügt, um gleichsam die Stelle zu bezeichnen, wo die beiden Riesen des Jahrhunderts — Göthe und Bismarck — für immer ruh'n.

Ernst düster schwer, aber nicht laut.

Das Einhalten der Pausen ist hier von besonderer Wirkung.

Die Norne -- setzt ihr müdes Rad in Schwung | —
Ein neues Jahr. — | Die Zeit wird wieder jung. | —

Noch dieser Atemzug | — ein flücht'ger Hauch — |
Und das Jahrhundert — ist verweht wie Rauch! | —

Die greise Norne senkt das Haupt zur Hand | —
Und denkt der Zeit — die sie vom Rocken wand. |

Sie denkt an des Jahrhunderts Ruhm und Glanz, | —
An manche Stirn, | umlaubt von stolzem Kranz. | —

Die Fluten des Vergessens strömen wild | —
Und löschen, | — rastlos spülend, — Bild um Bild. | —

Zwei Gräber sucht ihr Blick: | — eins jung, — eins alt | —
Eins an der Ilm — | und eins im Sachsenwald. | —

Hoch über beiden, — unvergänglich rein, | —
Flammt sonnenhell des Genius Glorienschein |

Und sendet seinen Glanz jahrtausendweit: | —
Dort ruhn die Riesen der modernen Zeit. |

---

[1]) Balladen und Lieder. Berlin, 1900. Otto Elsner.

An das Glück [1]).

(Von Gustav Falke.)

Schmerzlich, bitter:

O Glück, — | halt an den Taumelflug |
Und öffne deine Blumenhand, | —
Viel armes Land, — das Disteln trug, |
Ward schon durch dich zum Gartenland. | —

gesteigert, unter Thränen:

Hier fleht — um eine Knospe nur — |
Ein vielgequältes Herz — und schreit, |
Und hebt zu deiner Sternenspur | —
Die Augen aus der Dunkelheit. | —

mit höhnisch-schmerzlichem Lachen in langsam abnehmender Tonstärke:

Du aber — bist den Thränen blind, | —
Und kein Gebet zieht dich herab, | —
Streust deine Rosen — in den Wind | —
Und streust sie lachend — | in ein Grab.

Das verlassene Mägdlein.

(Von Eduard Mörike.)

Schwermütig, langsam, in gedämpftem Tone:

Früh, — wann die Hähne krähn, | —
Eh' die Sternlein verschwinden, | —
Muss ich am Herde stehn, | —
Muss Feuer zünden. | —

---

[1]) Zwischen zwei Nächten. Stuttgart, 1894. J. G. Cotta.

Schön ist der Flammen Schein, | —
Es springen die Funken; | —
Ich schaue so drein, | —
In Leid versunken. | —

Plötzlich, — da kommt es mir,
Treuloser Knabe, | —
Dass ich die Nacht von dir —
Geträumet habe. | —
Thräne auf Thräne dann
Stürzet hernieder; | —
So kommt der Tag heran | —

seufzend:

O — ging' er wieder. —

Der Brautschleier.

(Von Alice v. Gaudy.) [1])

Eine Schilderung, die ergreifend durch die Gegensätze wirkt.

Die vier sprechenden Personen (der Vortragende, die Fürstin, der Arzt und die Kranke) sind bestimmt zu unterscheiden.

Erzählend und langsam:

Die junge Fürstin strahlt im Seidenglanz, | —
Auf Ihrem Blondhaar ruht der Myrtenkranz. |
Wie zarter Frühlingsnebel — wogt und wallt
Ein Spitzenschleier — um die Lichtgestalt. | —
Sie fahren glückberauscht zum Hochzeitsmahl | —
Der Fürst umschlingt sie: | — „Du mein Sonnenstrahl,
Nur einen Kuss. | Hier schaut uns niemand zu.“ | —
Sie blickt belustigt: | „Zeugen fürchtest Du? | —

[1]) Balladen und Lieder. Berlin 1900. Otto Elsner.

Und wenn man heimlich uns bewachen lässt? | —
Gib acht! — Nun hängt Dein Arm im Schleier fest: | —
Die Uniform mit ihrer Tressenpracht
Ist nicht für holdes Schäferspiel gemacht. |
Ein grosser Riss im spinnwebfeinen Rand | —
Erschrick nur nicht | — was kümmert mich der Tand?“ | —
Sie lacht und küsst ihn. | „Du geliebter Mann —
Was geht uns der zerriss’ne Schleier an!“ | —

Und fern — von ihrer heitern, schönen Welt, |
Wo karges Licht in enge Gassen fällt, |
Bringt sie im Dunkel ihre Tage hin, |
Die kleine blasse Spitzenstickerin. | —
Der Armenarzt hält ihre magre Hand: | —
„Mein Kind — zu spät ward die Gefahr erkannt |
Hier hilft kein Doktor | — keine Arzenei | —
Ergieb Dich drein | : — es ist vorbei. — Vorbei....|“

Da schluchzt sie auf mit einem wehen Laut, | —
Und wie er ihr bethräntes Antlitz schaut, |
Beschleicht den Leidgewohnten tiefer Gram: | —
„Erzähle mir — erzähle, wie es kam.“ |
Ganz leise, | — stockend, — ringt sich Wort um Wort |
Von ihren Lippen | : wie sie fort und fort —
Gesorgt für Ihrer Lieben Unterhalt, |
Gekämpft — gerungen — mit der Not Gewalt; |
Von früh bis spät, | — in hoher Kunst gewandt, | —
Die fleissge Nadel regte in der Hand | —
Und immer neue Zartgebilde schuf, | —
Bis still ihr Lohn sich mehrte und ihr Ruf. |

Zuletzt — o, hätte er es nie gewollt | —
Bot ihr der Brautherr auserles'nen Sold | —
Für eines Schleiers märchenfeine Zier: | —
Der Fürstin Brautschmuck. | — Und er glückte ihr; |
Nur dass zu kurz die Zeit | — das Werk zu schwer | ...
Sie gönnte sich den Schlaf der Nacht nicht mehr | —
Sie stickte — stickte — müd und fieberkrank, | —
Bis ihr ein Nebel auf die Augen sank |.
Am zarten Schleier stickte sie sich blind ... | —
Der Arzt steht tief ergriffen. | „Armes Kind!" | —
Und drüben scherzt die Fürstin: | — Liebster Mann,
Was geht uns der zerriss'ne Schleier an!"

Das Grab am Busento.

(Von Platen.)

Dieses Gedicht ist in jeder Beziehung ein Meisterwerk. Inhalt und Form decken sich auf das Vollkommenste. Der Zauber der Sprache fesselt uns ebenso sehr wie die mächtig anschwellende Handlung, die in knapper, echter Balladenform nur das allernotwendigste schildert.

Die achtfüssigen Trochäen mit der jedesmaligen Ruhepause nach dem vierten Fuss veranschaulichen auf das lebendigste die majestätisch dahinrauschenden Busentowogen.

Dem Vortragenden bietet dieses Gedicht eine ausgezeichnete Studie durch den starken Wechsel der Vokale, in den verschiedenen Alliterationen, in der Poesie der zusammengesetzten Worte und der mächtig anschwellenden Steigerung.

In geheimnisvoll visionärem Tone beginnend nimmt die Tonstärke zu, um mit dem Ausdruck voller Hoffnungsseeligkeit plötzlich zu schliessen.

An diesem Gedicht bestätigt sich, was wir an jedem formvollendetem Gedicht beobachten können: es bannt uns durch den Rythmus und die Harmonie seiner Form und zwingt den Zuhörer seinen Pfaden zu folgen.

Nächtlich am Busento lispeln | — bei Cosenza — dumpfe Lieder, | —
Aus den Wassern schallt es Antwort — | und in Wirbeln klingt es wieder! | —
Und den Fluss hinauf, — hinunter | — ziehn die Schatten tapfrer Goten, | —
Die den Alarich beweinen, | — ihres Volkes besten Toten. | —
Allzufrüh — und fern der Heimat | — mussten hier sie ihn begraben, | —
Während noch die Jugendlocken — seine Schulter blond umgaben. | —
Und am Ufer des Busento — reichten sie sich um die Wette, |
Um die Strömung abzuleiten | — gruben sie ein frisches Bette. | —
In der wogenleeren Höhlung | — wühlten sie empor die Erde, |
Senkten tief hinein den Leichnam | — mit der Rüstung auf dem Pferde. |
Deckten dann mit Erde wieder — ihn und seine stolze Habe, |
Dass die hohen Stromgewächse | — wuchsen aus dem Heldengrabe. | —
Abgelenkt zum zweiten Male | — ward der Fluss herbeigezogen |
Mächtig in ihr altes Bette | — schäumten die Busentowogen. | —
Und es sang ein Chor von Männern |: — „Schlaf in deinen Heldenehren | —
Keines Römers schnöde Habsucht | — soll dir je das Grab versehren!“ | —

Sangen's — und die Lobgesänge | — tönten fort im Gotenheere, | —
Wälze sie, Busentowelle, | — wälze sie | — von Meer — zu Meere! | —

Die Wallfahrt nach Kevlaar.

(Von Heinrich Heine.)

Für den Ausdruck tiefen, seelischen Schmerzes, der sich bis zu grosser Leidenschaft steigert, ist das nachfolgende Gedicht eine gute Übung.

Drei Personen sind redend eingeführt.

Die gläubig-fromme Mutter, ihr kranker Sohn und der Erzähler.

Alle drei Personen erfordern den einfachsten Sprechton.

In gedämpftem Tone beginnt der Erzähler in langsamem Zeitmass.

Am Fenster — stand die Mutter, |
Im Bette — lag der Sohn. |

In weichem Tone beginnt das gläubig fromme Mütterchen:

„Willst Du nicht aufstehn, — Wilhelm! —

Dem Worte Wilhelm wird man die liebende Sorge um den kranken Sohn anhören müssen.

Zu schau'n — die Prozession?" | —

tonlos, matt mit seelischem Schmerz anwortet der Sohn:

„Ich bin so krank | — o Mutter, |

Das a in „krank" muss einen Ausdruck erhalten, dem man anhört, wie sehr der Arme leidet — die folgenden zwei Worte werden liebevoll weich mit leisem Vorwurf gesprochen.

Dass ich nicht hör' | — noch seh; — |
Ich denk' — | an das tote — Gretchen | —

tonlos matt:

Da thut das Herz | — mir weh." | —

stockend, mit ganz kurzen Atemzügen, das Wort Gretchen mit tiefem Schmerz, aber nicht laut.

Nun die Mutter innig zuredend, wie von einem glücklichen Gedanken erleuchtet:

„Steh auf, | wir wollen nach Kevlaar, | —
Nimm Buch — und Rosenkranz, | —

fromm, vertrauensvoll:

Die Mutter Gottes — | heilt Dir | —
Dein krankes Herze ganz.“ | —

In der nachfolgenden Strophe hat der Vortragende Gelegenheit, das fromm-feierliche einer Prozession in der Tonfarbe wie im Zeitmass auszudrücken.

Es flattern die Kirchenfahnen, | —
Es singt im Kirchenton, | —
Das ist zu Cöllen am Rheine, —
Da geht die Prozession. | —
Die Mutter — folgt der Menge, | —
Den Sohn — den führet sie, | —
Sie singen beide im Chore: | —

leise, fromm, in getragenem Tone:

„Gelobt — seist Du — Marie.“ | —

Erzählend, aber nicht laut:

Die Mutter Gottes zu Kevelaar |
Trägt heut' ihr bestes Kleid, | —
Heut hat sie viel zu schaffen, |
Es kommen viel kranke Leut! | —
Die kranken Leute | — bringen
Ihr dar, als Opferspend', | —
Aus Wachs gebildete Glieder, |
Viel wächserne Füss' und Händ'. | —
Und wer eine Wachshand opfert, | —
Dem heilt an der Hand die Wund; |
Und wer einen Wachsfuss opfert, | —
Dem wird der Fuss gesund. | —

mit staunendem Bewundern:

Nach Kevlaer ging mancher auf Krücken |
Der jetzo tanzt auf dem Seil, | —
Gar Mancher spielt jetzt die Bratsche | —
Dem dort kein Finger war heil. | —
Die Mutter nahm ein Wachslicht, | —
Und bildete daraus — ein Herz. |

sehr weich:

„Bring das der Mutter Gottes
Dann heilt sie Deinen Schmerz.“ | —

Mit mattem Ton:

Der Sohn — nahm seufzend das Wachsherz, |
Ging seufzend — zum Heiligenbild; | —
Die Thräne quillt aus dem Auge | —
Das Wort — aus dem Herzen quillt. | —

Gepresst, unter Thränen beginnt er ganz langsam, stockend, bis allmählich durch die Erinnerung an das tote Gretchen, die arme, gemarterte Seele sich in gesteigertem, fassungslosem Schmerze auslebt.

„Du Hochgebenedeite, | —
Du reine Gottesmagd, | —
Du Königin des Himmels | —
Dír | — sei mein Leid geklagt!“ | —

In etwas ruhigerem Tone mit keuchendem Atem:

„Ich wohnte | — mit meiner Mutter | —
Zu Cöllen | — in der Stadt, | —
Der Stadt, | — die viele hundert —
Kapellen — | und Kirchen hat. | —
Und neben uns | — wohnte —

voller Schmerz:

Grétchen | —
Doch die | — ist tot jetzund —

verzweiflungsvoll steigern, aber nicht zu laut:

Marie, | — dir — bring ich ein Wachsherz, |
Heil Du | — meine Herzenswund. |
Heil Du | — mein krankes Herze | —
Ich will auch spät | und früh | —
Inbrünstiglich | — beten | — und singen | : —

erschöpft:

Gelobt seist Du — Marie!“ | —

Erzählend:

Der kranke Sohn — und die Mutter |
Die schliefen im Kämmerlein | —

voller Erstaunen, geheimnisvoll:

Da kam die Mutter Gottes
Ganz leise geschritten herein. |
Sie beugte sich über den Kranken | —
Und legte ihre Hand | —
Ganz leise auf sein Herze | —

sehr weich:

Und lächelte mild — und schwand | —
Die Mutter — schaut alles im Traume, | —
Und hat noch mehr geschaut; —

plötzlich lauter:

Sie erwachte aus dem Schlummer

erklärend warum sie erwachte:

Die Hunde bellten so laut. —

Das laute Heulen der Hunde zur Nachtzeit, wird noch jetzt in manchen Gegenden als Zeichen eines baldigen Todesfalles gedeutet.

mit schmerzlichem Erstaunen:

Da lag dahingestrecket
Ihr Sohn, — | und der war tot; | —

Es spielt auf den bleichen Wangen — |
Das lichte Morgenrot. | —
Die Mutter — faltet die Hände, | —
Ihr war sie wusste nicht wie; | —
Andächtig sang sie leise: | —
weinend schliesst die Mutter:
„Gelobt seist Du Marie!" —

Belsázar.

(Von H. Heine.)

Ernst, langsam:

Die Mitternacht — zog näher schon; | —
In stummer Ruh — lag Babylon! | —

nach einer Pause in hellerem Ton, mit Erstaunen:

Nur oben — in des Königs Schloss, | —
Da flackerts, | — da lärmt des Königs Tross. | —

Das Erstaunen über das wilde Getriebe kann bezeichnend in den beiden Worten: flackerts und lärmt, ausgedrückt werden. Das unruhig Zuckende in dem ersten Wort wird das a ganz hell, das Wilde Wüste in dem zweiten wird die Konsonantenhäufung scharf heraustreten lassen.

Erklärend, mit stärkerer Betonung von „Belsázar":

Dort oben in dem Königssaal | —
Belsázar — hielt sein Königsmahl. | —

in lebendigerem Zeitmass:

Die Knechte sassen in schimmernden Reih'n, | —
Und leerten die Becher | mit funkelndem Wein. |

wild, wüst:

Es klirrten die Becher, | — es jauchzten die Knecht', | —
So klang es dem störrigen Könige recht. | —

Das Wüste des Gelages wird durch das bestimmte Hervorheben der Konsonanten in den beiden Worten „klirren“ und „jauchzten“ angedeutet, ebenso das Eigensinnig Widerspenstige des Königs durch die beiden r in störrig;

nicht laut — unheimlich:

Des Königs Wangen leuchten Glut; | —
Im Wein erwuchs ihm kecker Mut. |
Und blindlings reisst der Mut ihn fort; |

mit Entsetzen — gesteigert:

Und er lästert die Gottheit mit sündigem Wort. |
Und er brüstet sich frech | — und er lästert wild | —

erklärend:

Die Knechtesschar ihm Beifall brüllt. | —

erzählend:

Der König rief mit stolzem Blick; |

mit Spannung:

Der Diener eilt, — und kehrt zurück | —
Er trug viel gülden Gerät auf dem Haupt; | —

erstaunt:

Das war aus dem Tempel Jehova's geraubt. | —
Und der König ergriff mit frevler Hand | —
Einen heiligen Becher — gefüllt bis am Rand, | —
Und er leert ihn hastig bis auf den Grund, | —
Und rufet laut mit schäumendem Mund: | —

Das tierisch-wilde des berauschten Königs ausdrückend, lachend:

Jehova! | — dir künd' ich auf ewig Hohn! | —
Ich bin der König von Babylon. | —

entsetzt, nicht laut:

Doch kaum das grause Wort verklang | —
Dem König ward's im Busen bang. | —
Das gellende Lachen verstummte zumal; | —
Es wurde leichenstill im Saal. | —

nicht laut, mit steigendem Entsetzen — langsam:

Und sieh — und sieh — an weisser Wand, |
Da kam's hervor wie Menschenhand; |
Und schrieb — und schrieb — an weisser Wand | —
Buchstaben von Feuer; | und schrieb — und schwand. | —
Der König stieren Blicks da sass. | —
Mit schlotternden Knien | — und totenblass. | —
Die Knechtesschar — sass kalt durchgraut | —
Und sass gar still — gab keinen Laut. |

in anderem Ton, erzählend — ernst:

Die Magier kamen | — doch keiner — verstand
Zu deuten | die Flammenschrift an der Wand. |

mit gehobenem Tone:

Belsázar, — | ward aber in selbiger Nacht | —
Von seinen Knechten umgebracht.

(Die Worte der Flammenschrift heissen nach dem V. Kapitel des Propheten Daniel: mene, mene, tekel, upharsin. gezählt, gewogen (zu leicht befunden) zerteilt.

Nachtstück.

(Von Arno Holz[1]).)

Dieser Erguss eines verzweifelten Mutterherzens erfordert einen ernsten weichen Ton.

Müde, matt, langsam beginnend:

Längst fiel von den Bäumen
Das letzte Blatt, | —
In Schlaf und Träumen —
Liegt nun die Stadt; | —
Die Fenster verdunkeln
Sich — Haus an Haus | —
Und drüben — funkeln
Die Sterne sich aus; | —

fröstelnd:

Kalt weht es vom Strom her, | —
Der Eisgang kracht, | —
Und drüben vom Dom her —
Dröhnts Mitternacht. | —
Ich aber schleppe mich zitternd nach Haus, | —
Der Nordwind bläst die Laternen aus! | —

unter Thränen:

Was halfs, | — dass ich klagend
Die Gassen durchlief | —
Und mitleidverzagend
„Hier Rosen!“ — ausrief? |

dringender und lauter:

Hier Rosen, — Rosen! | —
Wer kauft einen Strauss?“ | —
Doch die Herren Studiosen —
Lachten mich aus! |

---

[1]) Brettl-Lieder. Berlin. Schuster und Loeffler, 1901.

mit erstickter Stimme:

Und keiner, — keiner | . . . .
Dass Gott erbarm! | —
O unsereiner —
Ist gar zu arm! | —

erschöpft:

Mir wanken die Kniee, | — mein Herzblut gerinnt — |

mit einem Aufschrei:

O Gott, | — mein Kind, | — mein armes Kind! | —

in Erinnerung verloren:

In stockdunkler Kammer, | —
Verhungert — vertiert! |
Schon packt mich der Jammer: |

die Sprache des Kindes nachahmend, weinend:

„Ach Muttchen, | — mich friert! | —
Ach bitte, | — bitte —
Ein Stückchen Brot!“ | —

voll Verzweiflung:

Mir ist es, — als litte,
Ich gleich den Tod! |
Mir ist es, — als müsste
Ich schreien: | — „Fluch!“ | —

schluchzend:

O dass ich dich küsste,
Durchs Leichentuch! | —
Dann wär es vorbei, | — und sie scharrten dich ein, | —
Und ich trüg es allein, | — o Gott allein! | —

Der Tänzer.

(Wilhelm Holzamer[1]).)

In leichtem, erzählendem Tone.

So auf der Wandrung — kreuz und quer | —
Kam der Tod einmal die Wiese her. | —
Kein abgestorben bleiches Blut. |
Ein Tausendsassa und Übermut. |
Er sah wie ein prächtiger Bursche aus: | —
In der Hand einen Herbstzeitlosenstrauss, |
Ein keckes Hütlein auf dunklem Gelock, | —
In Bergschuhen, — Rucksack und Wanderstock — |.
Ein Graus, — und doch ein Schmuck — so stolz, |
Waren Augen, — schwarz wie Ebenholz, | —
Die unter steiler Stirne voll kühner Gedanken
Glühten |, und alles Leben tranken. | —

Ein Mägdlein — sass unterm Weidenbaum | —
Und träumte von Liebe wohl seligen Traum. | —
Kaum hatt' er's ersehen, — ein Sprung! — und husch! |
Da war er schon unter dem Weidenbusch. |
Ein Kuss — sass gleich auf dem frischen Mündchen, | —
Er setzte sich zu ihr —, | so ein Viertelstündchen
Geplauder, | — Geschmoll, — und ein Gezier, | —
Sah aus wie ein ernsthaftes Bössein schier. | —
Doch bald ein lustig Gekuschel und Scherzen, |
Und ein Verliebtsein, so recht von Herzen. | —
So sassen sie noch eine kurze Zeit, | —

[1]) Poetische Flugblätter von Josef Kehr und Karl Maria Klob.

verzückt:

Ihr schien's eine heitere Seligkeit. —

Blutrot ging nun die Sonne unter. |
Da ward der Geselle so recht erst munter, |
Er stellte mit zierlichem Bückling sich hin |
Und nannte sie jungschöne Schäferin, | —
Und steckte den Strauss ihr an den Busen | —
Und schwatzte von Parzen — und Faunen — und Musen, | —
Und lud sie fein zärtlich zum Tanze ein, | —
Zum wirbelnden Tanze im Abendschein |
Hier auf dem grünen Wiesenplan. |
Schon warte im Busch sein Freund, — der Pan, | —
Nun helfe kein Zaudern — und kein Erröten, | —
Er wähle zum Spiel schon die feinsten Flöten. | —

Und schnell sie die Arme umfangen hatten, |
Sie schwebten dahin, — so leicht wie Schatten, |
Und tanzten, — dass ihr die Pulse flogen. | —
Und immer weiter schwang er den Bogen, |
Und immer feuriger tanzte sie, |
Denn er war ja ein wahres Tanzgenie, | —
Und der Pan im Busch versteckt,
Hatte ein Spiel da ausgeheckt,

immer dämonisch bis zur „Kadenz", dann ruhig, höhnisch grinsend.

Ein Singen — und Klingen — und Trillern und Pfeifen, |
Es musste ihr ja an die Seele greifen, | —
Von feuriger Lust | — und wildem Geniessen, | —
Von jauchzender Jugend | und Glückerschliessen, |
Von seligen Träumen, | von Sternen und Licht, |

Von gold'nen Früchten, | die die Liebe bricht, |
Von allem Süssen und allen Wonnen, |
Die je ein Dichter nur ausersonnen! | —
Und immer wilder — und wilder die Weise, |
·Und immer weiter — und weiter — die Kreise, |
Und immer leiser — und leichter — der Tritt, |
Als nehme ein wirbelnder Wind sie mit; |
Und heisser — immer heisser — der Hauch, |
Und immer kürzer und kürzer auch, |
Und ein Jauchzen —, ein Singen —, und wieder ein Bangen, |
Und ein Taumel —, Entsagen und brünstig Verlangen, | —
Und immer schriller — und schriller — die Weise, | —
Und immer toller im Wirbel die Kreise | — —
Kurz abgebrochen .... morendo .... Kadenz | —

grosse Schwebepause

Der Tod macht höhnisch ihr Reverenz, |
Da nach des Panes verlockendem Spiel, | —
Sie leblos — ihm in die Arme fiel. | —
Er trug sie leicht dann hin zum Busch, — |
Fin kurzer Bückling, — ein Grinsen, — und husch! | —
Sprang er dann lustig ins Dorf hinein, |

steigernd:

Und lud zu weiterem Tanze ein. | —

langsam:

Leise raschelt's im Laub. | — Der Pan
Schleicht mit grinsender Fratze heran, | —
Besieht begehrlich die junge Leiche | —
Und freut sich seiner frechen Streiche | —

Er streut dann den Herbstzeitlosenstrauss | —
Fein sachte — ihr über den Busen aus, | —
Küsst ihr dann flüchtig die blonden Locken. |

steigernd:

Dann hinter dem Freunde her, | — und jauchzt mit
Frohlocken | —
Und freut sich schon auf den néuen Tanz, | —
Nóch zauberschöner im Mondenglanz. — —

Die beiden folgende Balladen Conrad Ferd. Meyer's gehören zu dem vollendetsten, was die nachklassische Zeit geschaffen hat.

Kein Wort zu viel, keines zu wenig, nur die notwendigste Erklärung für die fortstürmende Handlung, die uns in beiden Gedichten in atemloser Spannung erhält.

Beim Vortrag dieser beiden Gedichte kömmt es wie bei dem Götheschen Erlkönig darauf an, jede Person auf das bestimmteste zu charakterisieren, im Affekt zu bleiben, und doch über den Affekt zu stehn, was sehr schwer und nur nach vielem Üben möglich ist.

Die plastisch gestaltende Phantasie allein, kann hier wie überall die Tonfarbe angeben, in der jeder Satz gesprochen werden soll.

Das genaue Einhalten der Unterscheidungs-, der Atem- und Pausenzeichen kann uns vor der Gefahr bewahren, von der fortstürmenden Handlung mitgerissen zu werden und dadurch undeutlich, unklar, verwischt und im Ausdruck übertrieben oder unbestimmt zu erscheinen.

Die Schwierigkeit in dem Vortrag der Ballade

„Mit zwei Worten“

beruht darin, dass in den beiden Worten „London“ und „Gilbert“ der Charakter der liebenden, leidenden Sarazenin ausgedrückt werden muss. Der Ton muss also etwas Weiches, Zärtliches, Liebes haben.

Mit zwei Worten.

(Von C. F. Mayer[1]).

Erzählend, einfach im Ton, langsames Zeitmass.

Am Gestade Palästinas — | auf und nieder — Tag um Tag | —
„London?“ — | frug die Sarazenin, |
Wo ein Schiff vor Anker lag. | —
„London“! — bat sie lang vergebens, | nimmer müde, | nimmer zag, | —
Bis zuletzt an Bord sie brachte
Eines Bootes Ruderschlag. | —

freudig erregt:

Sie betrat das Deck des Seglers | —
Und ihr wurde nicht gewehrt; | —

breit und gross:

Meer und Himmel! | —

freudig naiv:

„London?“ —
Frug sie, von der Heimat abgekehrt, |

etwas schneller:

Suchte — blickte — durch des Schiffers ausgestreckte Hand belehrt, | —
Nach den Küsten | — wo die Sonne sich in Abendglut verzehrt. | —

Nun ist sie in London und ihre erste Frage ist, freudig bittend:

„Gilbert?“ — fragt die Sarazenin
Im Gedräng der grossen Stadt, | —

---

[1]) Gedichte. Leipzig. H. Haessel. 1891.

derb, lachend:

Und die Menge lacht | und spottet | —

(weicher)

Bis sie dann Erbarmen hat. | —

derb, aber mitleidsvoll:

„Labe Dich mit Trank und Speise!“ | —

wieder die erzählende Stimme des Redners:

Doch sie wird von Thränen satt.

voller Empfindung, fast weinend spricht die Sarazenin:

„Gilbert“

ihr antwortet dieselbe Stimme die vorher Mitleid hatte:

„Nichts als Gilbert? | — Weisst Du keine anderen Worte?“ | —

„Nein? | “ —

Wieder ruft die Sarazenin, noch inniger, noch wärmer:

„Gilbert!“ ....

wie über einen glücklichen Einfall erfreut, die vorige Stimme:

„Hört | — das wird der weiland Pilgrim Gilbert-Becket sein | —
Den gebräunt in Sklavenketten
Glüher Wüste Sonnenschein.“ | —

mit starkem Ausdruck steigernd:

„Pilgrim Gilbert-Becket“ | — dröhnt es | —
Braust es — längs der Themse Strand. | —

freudig erregt:

Sieh | — da kommt er ihr entgegen | — von des Volkes Mund genannt | —
Über seine Schwelle führt er | — die das Ziel der Reise fand. |

voller Wärme, in gehobenem Tone schliesst nun der Erzähler das Wort zwei stark betonend:

Líebe — wandert mit zwéi Worten — | gläubig — über Meer und Land.

Die Füsse im Feuer.

(Von C. F. Meyer.)

Wild zuckt der Blitz. | — In fahlem Lichte steht ein Turm —
Der Donner rollt. | — Ein Reiter kämpfte mit seinem Ross, | — springt ab | und pocht ans Thor | und lärmt. | —
Sein Mantel saust im Wind. |
Er hält den scheuen Fuchs am Zügel fest. |
Ein schmales Gitterfenster schimmert goldenhell | —
Und knarrend öffnet jetzt das Thor ein Edelmann |.

mit lautem Ton, wegen des tobenden Windes:

„Ich bin ein Knecht des Königs | als Kurier geschickt
Nach Nimes, | Herbergt mich! | Ihr kennt des Königs Rock!“ |

mit ruhig ernstem Tone, antwortet eine andere Stimme:

„Es stürmt. | Mein Gast bist du. | — Dein Kleid — was kümmerts mich? | —
Tritt ein — und wärme dich! | — Ich sorge für dein Tier!“ | —

In langsamem Zeitmasse das steigende Erstaunen des Reiters schildern:

Der Reiter tritt in einen dunklen Ahnensaal. | —
Von eines weiten Herdes Feuer schwach erhellt, | —
Und je nach seines Flackerns láunenhaftem Licht | —

Droht hier ein Hugenott im Harnisch, | — dort ein Weib, | —
Ein stolzes Edelweib — aus braunem Ahnenbild. | —
Der Reiter wirft sich in den Sessel vor dem Herd | —
Und starrt in den lebend'gen Brand. | — Er brütet, — gafft, | —

gedämpft, mit Entsetzen:

Leis sträubt sich ihm das Haar. | —
Er kennt den Herd, — den Saal | —
Die Flamme zischt. | —

vor sich hinmurmelnd:

Zwei Füsse zucken in der Glut. | —

wieder erzählend:

Den Abendtisch bestellt die greise Schaffnerin | —
Mit Linnen blendend weiss. | Das Edelmägdlein hilft. |
Ein Knabe trug den Krug mit Wein. | — Der Kinder Blick —
Hängt schreckensstarr am Gast, | — und hängt am Herd entsetzt | —

denn die Kinder erkennen in dem Reiter den grausamen Mörder ihrer Mutter. Mit Entsetzen — nicht laut, bebenden Flüstertons sagen sie:

Die Flamme zischt. | Zwei Füsse zucken in der Glut. |

Mit derbem Ton spricht der Reiter zu sich selbst, unterdrückt, voller Ärger, immer steigernder:

„Verdammt! | — dasselbe Wappen | — dieser selbe Saal! | —
Drei Jahre sind's | — auf einer Hugenottenjagd | —
Ein fein halsstarrig Weib. — — | —
Wo steckt der Junker? | — Sprich!" — |
Sie schweigt. | — „Bekenn!" | — Sie schweigt. |

immer zorniger, unterdrückter:

„Gieb ihn heraus.“ | Sie schweigt. | —
„Ich werde wild. | Der Stolz! | —
Ich zerre das Geschöpf . . . . | —

wild — aber nicht laut:

Die nackten Füsse pack ich ihr | — und stecke sie
Tief mitten in die Glut. |

lauter:

Gieb ihn heraus.“ | — Sie schweigt | —
Sie windet sich . . . . . | —

ergrimmt über sich selbst, unterdrückt:

„Sahst du das Wappen nicht am Thor? | —
Wer hiess dich hier zu Gaste gehen, dummer Narr? | —
Hat er nur einen Tropfen Bluts | — erwürgt er dich.“ |

bestimmt im Tone des Redners:

Eintritt der Edelmann. |

im Tone des Edelmanns, der schon oben angegeben war, ruhig — ernst:

„Du träumst! | — Zu Tische — Gast.“ | —

wieder der Redner, schildernd, sehr langsam:

Da sitzen sie. | Die drei in ihrer schwarzen Tracht. |
Und er? — | Doch keins der Kinder spricht das Tischgebet. |
Ihn starren sie — mit aufgeriss'nen Augen an | —
Den Becher füllt | und übergiesst er, | — stürzt den Trunk |
Springt auf: |

aufgeregt im Tone des Reiters:

‚Herr gebet jetzt mir meine Lagerstatt! |
Müd' bin ich wie ein Hund.“ |

der Redner erklärend:

Ein Diener leuchtet ihm | — doch auf der Schwelle —
Wirft er einen Blick zurück! | — und sieht den
Knaben flüstern in des Vaters Ohr. . . . | —
Dem Diener folgt er taumelnd in das Turmgemach. | —
Fest riegelt er die Thür. | Er prüft Pistol und Schwert. |
Gell pfeift der Sturm. | — Die Diele bebt. | —
Die Decke stöhnt. | — Die Treppe kracht. . . . |

Erregt wie der Reiter durch die Rückerinnerung ist, stösst er kurz abgebrochen heraus:

„Dröhnt hier ein Tritt? | —
Schleicht dort ein Schritt?" | —

der Redner erklärend:

Ihn täuscht das Ohr. | —
Vorüber wandelt Mitternacht. |
Auf seinen Lidern lastet Blei | —
Und schlummernd sinkt er auf das Lager. | —
Draussen plätschert Regenflut. | — Er träumt. | —

gedämpft, steigernd:

„Gesteh" | — Sie schweigt. | „Gieb ihn heraus!" |
Sie schweigt. | — Er zerrt das Weib. |
Zwei Füsse zucken in der Glut. | —

entsetzt:

Aufsprüht und zischt ein Feuermeer, | —
Das ihn verschlingt | . . . . .

Der Hausherr mit eisigem Tone, dem die seelisch überstandene Aufregung nachzittert:

„Erwach! | — du solltest längst von hinnen sein! — | —
Es tagt." |

wieder schildernd:

Durch die Tapetenthür in das Gemach gelangt |
Vor seinem Lager steht des Schlosses Herr, |

mit Erstaunen:

Ergraut. —
Dem gestern dunkelbraun sich noch gekraust das Haar. | —
Sie reiten durch den Wald | — kein Lüftchen regt sich heut. | —
Zersplittert liegen Ästetrümmer quer im Pfad. | —
Die früh'sten Vöglein zwitschern, halb im Traume noch. | —
Friedsel'ge Wolken schwimmen durch die klare Luft, | —
Als kehrten Engel heim | — von einer nächt'gen Wacht. | — —
Die dunklen Schollen atmen Erdgeruch | —
Die Ebene öffnet sich. | — Im Felde geht ein Pflug. | —
Der Reiter lauert aus den Augenwinkeln:

schlau:

„Herr, Ihr seid ein kluger Mann | und voll Besonnenheit |
Und wisst | dass ich dem grössten König eigen bin.
Lebt wohl!"

höhnisch:

„Auf Nimmerwiedersehn!" | —
Der Andre spricht:

gross, bedeutend:

„Du sagst's | — dem grössten König eigen | —
Heute ward sein Dienst mir schwer." |

ehern:

„Gemordet — hast du teuflisch mir mein Weib! | —
Und lebst! | —

warnend, gross:

Mein ist die Rache, — redet Gott!“

Die Trompete von Vionville.

(Von Freiligrath.)

Freiligrath hat dieses Gedicht irrtümlich die Trompete von Gravelotte genannt.

Der berühmte Reiterangriff der „von Bredow'schen Brigade“, welcher wesentlich zur Entscheidung der Schlacht beitrug, auf die sich dieses Gedicht bezieht, fand am 16. August 1870 bei Vionville-Mars-la-Tour statt.

Die Schlachten von Gravelotte, St. Privat wurden 2 Tage später am 18. August geschlagen [1]).

Diese Ballade, oder richtiger diese „dramatische Schilderung“ ist kein formvollendetes Gedicht, als spontaner Ausdruck eines ausserordentlichen Ereignisses aber, fesselt es uns unwillkürlich und veranschaulicht in packenden Worten den Ausdruck eines grossen, gewaltigen Ringens. Dem Vortragenden bietet dieses Gedicht einen dankbaren Vorwurf zum Studium der „abnehmenden Steigerung“.

Wie ich schon früher sagte ist eine wirkungsvolle Rede ohne Steigerung undenkbar. Zumeist erfolgt diese Steigerung — wie wir dies am deutlichsten bei dem Gedicht; „Das Grab am Busento“ gesehen haben, nach oben.

In folgendem Gedicht, greift der Dichter gleich mit voller Kraft in das Kampfes Gewühl.

Mit voller Kraft hat der Vortragende einzusetzen, aber doch so dass eine Steigerung bis zum Schluss der zweiten Strophe noch immer

---

[1]) Leimbach. Ausgewählte deutsche Dichtungen der Neuzeit und Gegenwart. Kesselring'sche Hofbuchhandlung. Leipzig. Frankfurt a. M. 1896.

möglich ist. Von der dritten Strophe an, nimmt der Ausdruck an Tonstärke ab, das Zeitmass des Vortrages wird ein immer langsameres und verhauchend, mit tiefer Ergriffenheit schliessen die letzten Worte; „und wir dachten der Toten — der Toten“. —

Mit männlich kräftigen Ausdruck:

1. Sie haben Tod und Verderben gespien; |
(Die Franzosen)
Wir haben es nicht gelitten, |
Zwei Kolonnen Fussvolk,
Zwei Batterien, |
Wir haben sie niedergeritten. |

mit Steigerung im Zeitmass und in der Tonstärke:

2. Die Säbel geschwungen, |
Die Zäume verhängt, |
Tief die Lanzen | und hoch die Fahnen, |

mit starkem Hervorheben der Konsonanten:

So haben wir sie zusammengesprengt, | —
Kürassiere wir und Ulanen. | —

langsam, ernster, tiefer im Ton:

3. Doch ein Blutritt war's | — ein Todesritt, | —
Wohl wichen sie unseren Hieben, | —
Doch von zwei Regimentern, | — was ritt und was stritt | —

mit Trauer:

Unser zweiter Mann ist geblieben. |

voller Teilnahme, nicht laut:

4. Die Brust durchschossen, | — die Stirn zerklafft | —
So lagen sie bleich auf dem Rasen, | —
In der Kraft, — | in der Jugend dahingerafft, | —

Hier hat der Vortragende statt des vorgeschriebenen Beistrichs einen Punkt zu machen. Nach einer Pause, erschöpft mit matter Stimme, den Ton des Kommandos nachahmend:

Nun Trompeter, zum Sammeln geblasen! |

5. Und er nahm die Trompete, |
Und er hauchte hinein; | —

entsetzt:

Da —

Der eingeschobene Satz, der nun folgt, ist, wie Leimbach richtig bemerkt, von grosser Wirkung, aber zu lang und deshalb schwer zu sprechen. Dem Takte des Vortragenden bleibt es vorbehalten, für diesen Nebensatz das Zeitmass weder zu schnell noch zu langsam zu nehmen — um den Hauptsatz im Ausdruck nicht zu schwächen.

— Die mutig mit schmetterndem Grimme |
Uns geführt in den herrlichen Kampf hinein | —

Die Konsonanten in „schmetterndem" und „herrlichen" sind hier von grosser Wirkung.

ernst und ergriffen:

Der Trompete versagte die Stimme. | —

in der Ergriffenheit steigern:

6. Nur ein klanglos Wimmern, |
Ein Schrei voll Schmerz | —
Entquoll dem metall'nen Munde | —
Eine Kugel hatte durchlöchert das Erz, | —

nicht laut:

Um die Toten — klagte die Wunde. |

mit genauem Einhalten der vorbezeichneten Pausen, immer weicher und weicher werdend:

7. Um die Tapfern, | — die Treuen | — die Wacht am Rhein, | —
Um die Brüder, | — die heute gefallen |
Um sie alle | —

diesen erweiterten Satz wieder tonlos:

Es ging uns durch Mark und Bein, | —
Erhub sie gebrochenes Lallen. | ▬

Die l in dem letzten Wort sind wieder sehr bezeichnend für das Sprechenwollen und nicht können.

sehr langsam:

8. Und nun kam die Nacht, | — und wir ritten hindann | —
Rundum die Wachtfeuer lohten; | —
Die Rosse schnoben, | — der Regen rann — |
Und wir dachten der Toten | — der Toten. | ▬

Der Irrwisch.

(Von Ferdinand Arenarius[1].)

Ein unheimlich packendes Gemälde voll dämonischer Gewalt — ganz grau in grau — aus dem die helle Farbe des flackernden Irrwisches gespenstisch herausleuchtet.

Ganz dunkel im Ton, nicht laut, in langsamem Zeitmass:

1. Der Wald | — wie eine lange Wand | —
Grau in die Nacht gemauert, | —
Schaut aus, | — als ob im sichern Stand |
Dran Mordgesindel lauert. | ▬

in hellem, kalten Tone:

Mit kalter, dünner Sichel, — hängt der letzte Mond | —
Wie ein krummes Messer —
Über dem Horizont. | —

---

[1]) Stimmen und Bilder. Florenz und Leipzig 1898. Eugen Diederich.

dunkler im Ton:

Davor grau und tot das Moor. —

erstaunt, leise:

Da regt es — da erhebt es sich | —
Und löst sich ab vom Dunkeln, | —
Im Schimmer jetzt — belebt es sich,
Wie Raubtieraugen funkeln: |

immer gespannter:

Aus dem Walde — das Moor entlang | —
Kriecht eine Menschengestalt, — |
Und horcht | —
Und sucht — halt: | —
Langsam herauf
Hebt sie vom Grund sich | — und reckt sich auf. | —

in heiser grinsendem Tone:

2. Entwischt! — | Nun hier noch übers Moor, | —
Dann sollst du's bleiben lassen, |

höhnisch lachend:

Mich, — hölzern Freundchen du am Thor, | —
Mit deinen drei Fingern zu fassen. | —
Und Lieb du, | —
Gelt, | — bist verschwiegen? | —
Wolltest ja gebrochen sein |
Statt dich zu biegen — |
Zogst ihm ja selber vor
Dem lustigen Bett, | — das Moor! —

schildernd:

3. Er bückt sich | — lacht | — und dehnt sich grad —
Und späht hin — durchs Gelände. | —

in schnellem Zeitmass:

Dann schnell — rechts ab | — den Schmugglerpfad

Durchs Moor schlüpft er behende. | —
Weiter schreitet er — da —
voller Erstaunen:
Wie Flämmchen — vom dunklen Grund |
Flimmerts bläulich dort — |
Jetzt dort — | jetzt überall in der Rund, | —
Dann verschwimmt's — — |
Und neu — und neu erglimmt's. |

4. Und duckt — | und huscht heran, | — und dicht, | —
— Wie Augen brechend blicken, | —
Blinzt jetzt dem Mann es ins Gesicht | —
Und huscht zurück mit Nicken. | —
Der — | wischt sich die Stirn, |
Ihm grauts — |
Was drunten begraben, |
Den Irrwischzauber braut's | —
Die Seelen dieser gefasst: |
Lässt er sie denn, der Morast? | —

5. Gell lacht er auf:
in heiserem, vorher schon angegebenen Tone, ingrimmig lachend, voll Zorn, unterdrückt:
Verdammte Brut, |
Mich machst du nicht beklommen: |
Fänd ich dich selber Schätzchen | gut, |
Du wärst mir just willkommen: | —
in greller Tonfarbe steigernd:
Da schrillt's wie Höhnen |
Schaurig weitum im Chor — |
Wilder, — wirrer, — wüster, |
Weht es heran übers Moor, | —
entsetzt:
Ein Leib schält sich heraus | — ein Weib. | —

6. Mit dunklen Augen glüht's ihn an, |
Mit heissem, irren Flüstern: | —

Die nun folgende Tonfarbe ist durch die beiden vorhergegangenen Eigenschaftsworte angegeben.

Komm! | — Komm! | —

erklärend:

Und siedend läufts dem Manne
Durch Herz und Kopf | und lüstern: | —

wie vorher, aber dringender:

Komm! — Komm! — | —

voll Sinnlichkeit:

Ihre Lippen rot, |
Bereit zum Kuss — |
Ihr Atem durchloht
Seine Stirn | —
Ihr Atem — verbrennt sein Hirn. | —

immer heisser, lockender:

7. Komm! komm! | Erkennst du wer ich bin? | —

dramatisch schildernd:

Der losen Haare Schlangen | —
Ringeln und züngeln nach ihm hin |
Die weichen, — schwarzen, — langen.

wieder steigernd:

Komm! — komm, an meine Brust! |

in wilder Leiderschaft:

Da packt's ihn | —
Lechzend vor Lust
Verwegen — |
Stürzt er ihr entgegen. |
Sie flieht. | — Ist denn die Hölle los? | —

8. Kein Wollen ist's, — | ein Müssen! | —
Sie lockt | — er folgt ihr übers Moos, |

Sie lockt — zu ihren Küssen! | —
Jetzt fasst er sie | —
Ein Blick | —
Ein Irrwisch verflackert | —
Er schwankt zurück. | —

entsetzt, laut:

Ein Schrei | —

dumpf mit gegurgeltem Ton:

Ein Gurgeln | — — —

tonlos:

Alles ist vorbei. | —

in dunklem Ton, abgemessen im Zeitmass

9. Blass scheint der Mond, | — wie in die Gruft
Des Totenlämpchens Schimmer, | —
Da geht ein Frösteln durch die Luft | —
In leisem Winds Gewimmer. |

immer langsamer in kälterem Ton:

Bleich auf die Erde —
Senkt sich der Reif, | —
Aus schwarzem Gewölk im Osten —
Blutrot schneidet sich ein Streif, | —
Und zag | —
Schleicht durch die Welt der Tag. —

Prometheus.

(Von Göthe.)

So wie in jedem nach Wahrheit und Erkenntnis ringendem Menschen ein Stück „Faust“ lebt, so lebt in jedem schaffenden Künstler eine dämonisch wirkende Kraft, die sich nach dem wirklichen Gelingen einer Schöpfung — zunächst in einem freudig himmelhoch jauchzenden Empfinden äussert.

Dieses Empfinden erhebt den Künstler über die Jämmerlichkeiten des Erdenlebens, zaubert ihm eine neue, schönere Welt vor, bringt ihn zum Bewusstsein seines eigenen Könnens, seiner Kraft, der alles möglich, alles erreichbar, erscheint. Himmlisch ist dieses Empfinden, es löst uns von den Erdenschranken los und erhebt jeden Schaffenden, wenn auch nur auf Augenblicke in das Reich des Übermenschlichen.

Der klassisch gebildete Übermensch Göthe, der öfter und reiner als irgend ein anderer Sterblicher, dieses erhebende Gefühl an seinen Werken voll und ganz durchlebt haben muss, und der immer bemüht war, dem „eigen Erlebten“ anschauliche Gestalt zu geben, hat in seinem Prometheus, diesem übermütig trotzigem Kraftgefühl Ausdruck verliehen.

Prometheus war nach dem griechischen Mythus der Schöpfer und Freund der Menschen, die er aus Lehm und Wasser kunstvoll geformt, denen er das vom Himmel gestohlene Feuer in die Brust senkte, die er in allem was ihnen gut und nützlich sein konnte, unterwies. Dadurch wurde er — selber ein Gott, von Zeus gehasst und verfolgt, und durch die beiden Götter „Kraft“ und „Gewalt“ auf Zeus Befehl, mit immer neuen Strafen verfolgt.

Mit titanischer Kraft, mit geringschätzendem Trotz, trug er alle über ihn verhängten Leiden, bis er endlich durch Herakles Befreiung fand.

Für diese himmelstürmende Ode den richtigen Ausdruck zu finden ist sehr schwer. Der Ton muss etwas Grosses, Volles, Ehernes haben — eine einzige, grosse, starke Empfindung ringt hier nach verkörperndem Ausdruck.

Frohlockender, verächtlicher, zermalmender Hohn steigert sich zu unbändigem Trotz, in langsam gemessenem, | antikem | Zeitmass — aber ohne übermässige Tongebung —. Lautheit, Schreien, ist immer vom Übel und verrät nur zu schnell das Ungenügen unserer Kraft. Hier, wo es sich um die Verlebendigung eines Titanen handelt, würde jeder geschriene Ton nur die Schwäche — nicht die Stärke der eigenen Empfindungsfähigkeit aufdecken.

Ofte, sehr genaue Atemeinteilung und allmähliche Steigerung aus einem dunklen, tiefem Ton heraus, das ist die Technik, die der Vortrag dieses Gedichtes verlangt.

Weitere Erklärungen für dieses Gedicht findet man bei Göthe selbst in: Aus meinem Leben, 15. Buch und eine sehr ausführliche Besprechung in Leimbachs deutsche Dichtungen II. Bd., ferner bei Kurz, Viehoff und Düntzer.

Frohlockend in unterdrücktem Tone:

Bedecke Deinen Himmel Zeus,
Mit Wolkendunst |
Und übe, | —

geringschätzend:

Dem Knaben gleich, —
Der Disteln köpft | —
An Eichen Dich | und Bergeshöhn. | —

Mit triumphierenden Hohn, steigernd:

Musst mir meine Érde |

(d. h. die ganze Erde)

Doch lassen stehn, | —
Und meine Hütte, | — die Du nicht gebaut, | —
Und meinen Hérd, |

(Auf dem das Feuer brennt, das er den Göttern geraubt)

Um dessen Glut |
Du mich beneidest. | —

mit zermalmender Geringschätzung:

Ich kenne nichts Ärmeres
Unter der Sonne, als Euch Götter! | —
Ihr nähret kümmerlich
Von Opfersteuern |
Und Gebetshauch |
Eure Majestät, | —
Und darbtet | — (wegwerfend) wären
Nicht Kinder und Bettler |
Hoffnungsvolle Thoren. | —

ernst, sinnend:

Da ich ein Kind war, |
Nicht wusste | — wo aus noch ein, | —
Kehrt ich mein verirrtes Auge
Zur Sonne, | — als wenn drüber wär
Ein Ohr, | — zu hören meine Klage, | —
Ein Herz, | — wie meins |
Sich des Bedrängten zu erbarmen. | —

steigernd:

Wer half mir
Wider der Titanen Übermut? | —
Wer rettete vom Tode mich, |
Von Sklaverei? | —
Hast Du nicht alles selbst vollendet |
Heilig glühend Herz? |
Und glühtest — | jung und gut, |
Betrogen, | (höhnisch) Réttungsdank
Dem Schlafenden da oben.
Ich Dich ehren? — | Wofür? | —
Hast Du die Schmerzen gelindert
Je des Beladenen? | —
Hast Du die Thränen gestillet
Je des Geängsteten? | —
Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
Die allmächtige Zeit. |
Und das ewige Schicksal | —
Meine Herrn und Deine? | —
Wähnest Du etwa |
Ich wollte das Leben hassen, | —
In Wüsten fliehen, | —
Weil nicht alle Blütenträume reiften? | —

gross in ehernem Trotz:

Hier sitz ich, | — forme Menschen
Nach méinem Bilde, |
Ein Geschlecht | das mír gleich sei, |
Zu leiden, | zu weinen, | —
Zu geniessen, — | und zu freuen sich, | —
Und Dein nícht zu achten | —
Wie ich. | —

Der Zauberlehrling.

(Von Göthe.)

Diese Prachtballade ist eigentlich eine einzige dramatische Scene. Hier folge ich hauptsächlich dem Eindrucke, den ich durch einen Meister der Rede — Josef Lewinsky — beim Vortrag dieser Ballade empfangen habe.

Der Lehrling, ein kecker, neugieriger vorwitziger Schlingel lauert schon lange auf den Augenblick, dass sein Herr und Meister, dem er manche Zauberkünste abgeguckt, die Zauberwerkstatt verlasse. — Endlich geht der Meister fort und freudig jubelnd in die Hände schlagend, beginnt der Lehrling:

Hat der alte Hexenmeister |
Sich doch einmal wegbegeben! | —
Und nun sollen seine Geister |
Auch nach meinem Willen leben; | —
Seine Wort und Werke
Merkt ich, | und den Brauch, |

prahlend

Und mit Geistesstärke —
Thu ich Wunder auch. | —

Nun redet er sich den abgelernten Zauberspruch langsam und sinnend vor, um sich zu vergewissern, ob er ihn auch wirklich genau kann.

Walle! | — walle! | —
Manche Strecke, | —
Dass zum Zwecke | —
Wasser fliesse, | —
Und mit reichem, vollem Schwalle | —

in beschleunigtem Tempo:

Zu dem Bade sich ergiesse. |

voller Zuversicht beginnt er:

Und nun komm | du alter Besen! |
Nimm die schlechten Lumpenhüllen; |
Bist schon lange Knecht gewesen; |
Nun erfülle meinen Willen! | —

mit befehlendem Tone:

Auf zwei Beinen stehe, |
Oben sei ein Kopf, |
Eile nun und gehe | —
Mit dem Wassertopf. |

mit dunklerem Ton, die Art des Meisters in der Beschwörung nachahmend, langsam im Zeitmass mit grosser Spannung:

Walle, | — walle | —
Manche Strecke | —
Dass zum Zwecke |
Wasser fliesse | —
Und mit reichem, — vollem Schwalle | —
Zu dem Bade sich ergiesse. | —

Das von dem Lehrling sehnsüchtig Erhoffte geschieht wirklich, der tote Besen — verwandelt sich in einen lebendigen, Wasser schleppenden Knecht.

Voller Jubel schreit der Lehrling auf:

Seht | — er läuft zum Ufer nieder; | —
Wahrlich | ist schon an dem Flusse, | —

Und mit Blitzesschnelle wieder |
Ist er hier mit raschem Gusse. | —

erstaunter:

Schon zum zweitenmale! | —
Wie das Becken schwillt! | —
Wie sich jede Schale —
Voll mit Wasser füllt! | —

in befehlendem Ton, denn er hat des Wassers genug:

Stehe! | stehe! |
Denn wir haben
Deiner Gaben
Vollgemessen! | —

mit Entsetzen merkt er nun aber, dass er die Formel vergessen hat, die den Wasser schleppenden Knecht wieder in den alten Besen zurückverwandelt.

Kindlich ängstlich ruft er:

Ach ich merk es! | — Wehe! | — Wehe! | —
Hab' ich doch das Wort vergessen! | —
Ach das Wort worauf am Ende
Er das wird | was er gewesen. |

immer entsetzter:

Ach er läuft und bringt behende! | —

zornig:

Wärst du doch der alte Besen! | —

steigernd mit Entsetzen;

Immer neue Güsse
Bringt er schnell herein |
Ach! | und hundert Flüsse
Stürzen auf mich ein. | —

entschlossen:

Nein, nicht länger,
Kann ich's lassen! | —
Will ihn fassen. | —
Das ist Tücke! —

ganz ängstlich und kleinlaut;

Ach, | nun wird mir immer bänger! | —
Welche Miene! | — welche Blicke! | —

voller Zorn ausbrechend:

O, du Ausgeburt der Hölle! |
Soll das ganze Haus ersaufen? |
Seh' ich über jede Schwelle |
Doch schon Wasserströme laufen! | —

immer steigernd:

Ein verruchter Besen, |
Der nicht hören will! |
Stock der du gewesen,
Steh doch wieder still! | —

wie von einem neuen, glücklichen Gedanken erfasst, listig lauernd:

Willst am Ende
Gar nicht lassen? | —
Will dich fassen, | —
Will dich halten | —
Und das alte Holz, | behende
Mit dem scharfen Beile spalten. | —

lauernd, langsam:

Seht, | — da kommt er — schleppend wieder | —
Wie ich mich nun auf dich werfe, | —
Gleich, o Kobold, | liegst du nieder; | —

voller Entschlossenheit:

Krachend — trifft die glatte Schärfe. | —

entzückt:

Wahrlich brav getroffen! | —
Seht er ist entzwei! | —
Und nun kann ich hoffen, | —

wie erlöst:

Und ich atme frei! | —

mit vollem Entsetzen, steigernd:

Wehe! | wehe! |
Beide Teile |
Stehn in Eile
Schon als Knechte |
Völlig fertig in die Höhe! | —

aufschreiend:

Helft mir, | ach! | ihr hohen Mächte!

die Verzweiflung wird immer grösser:

Und sie laufen! | — Nass und nässer
Wird's im Saal und auf den Stufen; | —

voller Furcht:

Welch entsetzliches Gewässer! | —

mit verzweiflungsvollem Hilferuf:

Herr und Meister! | hör mich rufen! | —

erlöst, wie ein geängsteter Junge, aber kleinlaut, denn er fürchtet die Scheltreden des Meisters:

Ach, | — da kommt der Meister! | —

in weinerlichem Tone, langsam:

Herr, | — die Not ist gross. | —
Die ich rief, | — die Geister, | —
Werd ich nun nicht los. | —

voll, breit, tief im Tone, setzt der Meister ein, mit ganz bestimmtem Abschluss:

„In die Ecke! |
Besen! | Besen! |
Seid's gewesen. | —
Denn als Geister | —
Ruft euch nur, zu seinem Zwecke, |
Erst hervor der alte Meister." —

Der Erlkönig.

(Von Göthe).

Der Vortrag dieser wunderbaren Ballade, die durch Schuberts geniale Musik Gemeingut aller Nationen geworden, erfordert die grösste Kunst, die grösste Geläufigkeit im Wechsel der Tonfarben.

Vier Personen — sind im Wechsel der rasch dahinstürmenden Handlung bestimmt und wahr durch das gesprochene Wort zu verlebendigen.

Erstens der Erzähler, der von Anteil und Grauen gepackt, die erste und letzte Strophe des Gedichtes schildert.

Dann der tröstende, um das Leben des Kindes besorgte Vater;
ferner der von Fieberphantasien gequälte todkranke Knabe,
und der schmeichelnde, lüsterne, dämonisch lockende, Elfenkönig.

Auch hier wird, wie überall nur die schaffend, gestaltende Phantasie, für jede Person, für jede Empfindung die rechten Tonfarben angeben, die dann so lange geübt werden müssen, bis sie zielsicher im Wirbelwind des Vortrags zur Verfügung stehen.

Ernst, mit Staunen beginnt der Erzähler in teilnehmendem Tone — in mittlerer Tonlage — in langsamem Zeitmass:

1. Wer reitet so spät — | durch Nacht und Wind? — |

Der Vortragende selbst erkennt wer es ist; er beanwortet also — seine eigene Frage, wie wir das selbst sehr oft thun.

Es ist der Vater — mit seinem Kind; | —

Er hat den Knaben wohl in dem Arm, | —
Er fasst ihn sicher, | — er hält ihn warm. | —

Das dunkle a und das helle scharfe i in Nacht und Wind bieten der Tonmalerei für das finstere Unheimliche einen guten Anhalt. Eine kleine Pause nach dem mit Erstaunen betontem „spät" erhöht die Wirkung des Grausigen.

Nun frägt der Vater in bestimmterem, dunklerem Tone den sich fest an ihn klammernden Knaben:

2. Mein Sohn, — was birgst du so bang dein Gesicht? | —

In ungezwungenem nicht hohen, einfach naiven aber vom Fieber gejagtem Tone, aus dem man die stieren Augen des Kindes förmlich heraussieht antwortet der Knabe:

Siehst — Vater, | — du den Erlkönig nicht? | —

Mit etwas Steigerung nach einer kleinen Pause, da der Vater nicht gleich antwortet.

Den Érlenkönig mit Kron und Schweif? | —

(das lange wallende, fliegende graue Gewand des Erlkönigs)
Beruhigend antwortet der Vater:

Mein Sohn es ist ein Nebelstreif. | —

Sehr weich in hohem Tone, das Geflüster des pfeifenden Windes nachahmend, voll eindringlicher Schmeichelei setzt lispelnd der Erlkönig ein. Die Vokale i und u stark herauskehren.

3. Du liebes Kínd! — | Komm, — geh mit mír! — |
Gar schöne Spíele — spíel ich mit dir; | —
Manch bunte Blúmen — sind an dem Strand; | —

immer steigernder:

Meine Mutter hat manch gülden Gewand! |

Der Knabe ist von den verlockenden Worten des Elsen überrascht, erstaunt aber noch nicht erschreckt, was kann sich ein Kind schöneres wünschen, als solche Spiele. Halb lächelnd mit ängstlich gespanntem Tone, der immer in der Schwebe bleibt fragt er fiebernd: |

4, Mein Vater, | — mein Vater, | — und hörest du nicht | —
Was Erlenkönig — mir leise verspricht? | —

Voll gesteigerter liebevoller Teilnahme antwortet der Vater:

Sei ruhig, | bleibe ruhig mein Kind: |

erklärend:

In dürren Blättern säuselt der Wind. | —

Nach einer Pause beginnt der Erlkönig von Neuem eindringlicher, bestimmter, noch schmeichelnder mit süssen, lispelnden Tönen:

5. Willst feiner Knabe, — du mit mir gehn? | —
Meine Töchter sollen dich wárten schön; | —
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn | —

steigernd das lockende Heben und Schweben, kosend ausdrücken:

Und wiegen, | — und tánzen | — und singen dich ein. |

Nun bekommt der Knabe Angst vor den lockenden Versprechungen des Erlkönigs, seine Aufregung steigert sich und angstvoll, hastig, keuchend ruft er — immer gesteigert:

Mein Vater, | — mein Vater, | — und siehst du nicht dort | —
Erlkönigs Tochter | — am düstern Ort? | —

Immer wärmer, immer beruhigender antwortet der Vater, was sich besonders in der Wiederholung der beiden ersten Worte ausdrückt:

Mein Sohn, | — mein Sohn, | — ich seh' es genau, | —

erklärend:

Es scheinen die alten Weiden so grau. | —

Noch einmal setzt der Erlkönig immer dringender, dämonisch verlangender ein, mit verhallender Steigerung auf a in Gewalt, als ob er seinen Arm nach dem Knaben streckte. Dieses a wird am besten durch eine helle, kalte, nicht zu grelle Tonfarbe ausgedrückt werden — weil sie sonst menschlich und nicht mehr dämonisch wirkt.

5. Ich liebe dich, — | mich reizt | deine schöne Gestalt; — |
Und bist du nicht willig, | — so brauch ich Gewalt.

Göthe hat hier nach den Worten des Erlkönigs eine Pause vorgeschrieben. Wirkungsvoller ist es für den Vortrag, wenn diese Pause nicht eingehalten wird und der Knabe sofort in höchster Angst und Verzweiflung herausstösst:

Mein Vater, | —

keuchend, stark gesteigert:

mein Vater, | — jetzt fasst er mich an! — |

Pause — in mattem Ton sterbend:

Erlkönig | — hat mir — ein Leids gethan!

Der Vortragende ergriffen von dem grauenvollen Vorgange schildert nun die Angst des Vaters. Das Tempo wird beschleunigt. Durch das rhytmische Einhalten der Jamben kann der Galopp des dahinrasenden und immer müder werdenden Pferdes sehr bestimmt zum Ausdruck gelangen.

Dem Váter gráusets, | er reítet geschwínd, |
Er hắlt in den Ằrmen — das ằchzende Kind | —

mit abnehmender Steigerung:

Erréicht den Hof — | mit Mühe und Nót— |

(traurig)

In seinen Armen —

voll Mitleid schliessend:

das Kind war tot. —

Göthe dichtete diese Ballade im Jahre 1781 auf Grund einer wahren Begebenheit. Angeregt durch Herders Übersetzung des dänischen Volksliedes „Erlkönigs Tochter“ gab er ihr die jetzige Gestalt.

Des Sängers Fluch.

(Von Uhland.)

Wir haben wohl kein zweites, deutsches Gedicht, welches durch schlechten und übertriebenen Vortrag so sehr in der Gunst des Publikums verloren hat wie dieses. Kein Gedicht ist so oft gesprochen worden, wie dieses — keines aber auch so oft schlecht. Jedes Dilettantchen wagt sich an den Vortrag dieses gewaltigen Meisterwerks.

Unter den deutschen Balladen steht „Des Sängers Fluch“ in erster Reihe und gehört zu dem Vollendetsten was Uhland geschaffen. Lange Zeit glaubte man, dass diese Ballade (1824 gedichtet) gegen Napoleon I. gerichtet sei — mit Unrecht. Ihr Inhalt ist ein viel grösserer allgemeiner, die Heiligkeit des Gesanges und die Unverletzlichkeit der Sänger ist in ihr verherrlicht! —

Der Gesang war ursprünglich ein kultureller Akt der Gottesverehrung; aus dieser ist er entsprungen und begleitet unser Leben in Freud und Leid, von der Wiege bis zur Bahre. Dem Sänger, dem ein gütiger Gott die Gabe verliehen, zu singen, wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt, der den Ruhm und die Thaten Anderer in lebendigen Worten verkündet, war hochgeehrt zu allen Zeiten. Göthe hat diesem Gedanken in seiner Ballade: „Der Sänger“ Ausdruck verliehen. Einen „Barbaren“ nannten die Griechen denjenigen, der den Gesang — den ersten Ausdruck künstlerischen Empfindens — nicht ehrte.

Und ein Volk, welches nicht erkennt, dass die Kunst, in welcher Form sie auftritt, etwas Göttliches in sich birgt, dass sie es ist, welche uns aus engen, drückenden Fesseln der Alltäglichkeit in das unbegrenzte Reich einer freien, glücklicheren Welt erhebt, ein solches Volk muss „versinken und vergessen werden“, wie jener ehrgeizig, finster brütende König in Uhlands Ballade.

Was uns aber neben diesem grossen, allgemein und für alle Zeiten gültigen Inhalt fesselt ist das „Wie“, die Form, in der er ausgesprochen ist, und die hier in einem Sprachreichtum und in einer Sprachschönheit zum Ausdruck gelangt, die geradezu bewundernswert genannt werden muss.

Dieser ausserordentliche Wechsel in den Tonfarben, die zahllosen Aliterationen die charakteristischen Beiwörter, diese Vergleichungen und Lautmalereien, dieses Wogen und Wallen einer Sprache, die von beseligendster Ruhe bis zur höchsten Leidenschaft sich steigert, erfordern einen so grossen Tonumfang in dem melodisch wechselndem Klang der Vokale und der stürmischen Aufeinanderfolge der Konsonanten, eine so

sichere Beherrschung des Ausdrucks, dass der Vortrag dieser Ballade neben dem Göthe'schen Erlkönig die grössten Schwierigkeiten bereitet.

Nur drei Personen treten redend auf, der Vortragende, der alte Sänger und der jähzornige finstere König.

Welch' eine Scala von Empfindungen hat aber der Vortragende selbst zu umfassen — wie stark dramatisch gesteigert ist der Ausdruck des Sängers, und wie müssen hier die Ruhe des Erzählers mit der Leidenschaft der Handlung abgetönt und zusammengestimmt werden — um ein harmonisches Ganze zu bilden.

Aus der Mittellage heraus, nicht laut, — sinnend in Erinnerung verloren an eine schöne, längst vergangene Zeit, beginnt der Vortragende:

1. Es stand in álten Zeiten | — ein Schloss — so hoch und hehr, | —

ein wehmütig sich senkender Accent auf „alten", rückt die Zeit, von der der Redner spricht in eine noch weitere Vergangenheit — die kleinen Pausen vor und nach dem Substantiv — das in der Ballade eine so bedeutende Rolle spielt, dann vor und nach den so charakteristischen Eigenschaftsworten „hoch und hehr" und die hellere Färbung dieser Worte selbst, lassen das stolze Schloss um so prächtiger und grösser erscheinen.

Weit glänzt es über die Lande | —
Bis an das blaue Meer, | —

mit dem Ausdruck des Entzückens, langsam:

Und rings — von duft'gen Gärten | —
Ein blütenreicher Kranz, | —

etwas heller und lebendiger im Ton:

Drin sprangen frische Brunnen | —
Im Regenbogenglanz. | —

Dieser äusseren, glänzenden Pracht gegenüber macht der Besitzer des Schlosses einen um so finsteren unzufriedenen Eindruck.

In dunklerem Ton, in langsamem Zeitmass, nicht laut, abgestossen durch die Eigenschaften des Königs fährt der Redner fort:

2. Dort sass ein stolzer König, | —
An Land und Siegen — reich, | —

das heisst an äusserem vergänglichen Glanz war er reich, innerlich aber bettelarm.

Er sass auf seinem Throne —
So finster und so bleich; |

Nun kommt die Erklärung dieser beiden Adverbien, nicht laut, mit Abscheu in gedämpftem Ton:

Denn was er sinnt, | — ist Schrecken | —
Und was er blickt ist Wut —

mit starker Färbung der so charakteristischen Konsonanten in „Schrecken", „Wut", „Geissel", „Blut".

Und was er spricht | — ist Geissel, | —
Und was er schreibt, — ist Blut |. —

Nach einer längeren Pause fährt der Redner in leicht gehobenem, Tone in belebtem Zeitmass fort:

3. Einst zog nach diesem Schlosse, | —
Ein edles Sängerpaar, | —
Der ein' in gold'nen Locken, | —

dunkler im Ton:

Der andre grau von Haar; | —
Der Alte mit der Harfe — der sass auf schmuckem Ross,

lebendig:

Es schritt ihm frisch zur Seite der blühende Genoss. | —

4. Der Alte sprach zum Jungen:

ernst, liebevoll, nicht laut:

„Nun sei bereit mein Sohn!
Denk unsrer tiefsten Lieder,
Stimm an den vollsten Ton. |

gesteigert:

Nimm alle Kraft zusammen, | die Lust — und auch den Schmerz; | —
Es gilt uns heut zu rühren | — des Königs steinern Herz. | —

erzählend, „Schon" wird betont, dadurch bekommt die Handlung etwas Fortschreitendes.

5. Schön stehn die beiden Sänger — im hohen Säulensaal | —
Und auf dem Throne sitzen — der König und sein Gemahl, | —

in dunklem Tone:

Der König — furchtbar prächtig | — wie blut'ger Nordlichtschein — |

heller, weicher:

Die Königin | — süss und milde, — als blickte Vollmond drein. | —

Der Greis ist offenbar versunken in den milden, lieben Ausdruck der Königin und beseelt von der Absicht, den finsteren König zu rühren, darauf deutet das „da", welches die Handlung schneller vermittelt.

6. Da schlug der Greis die Saiten | —
Er schlug sie wundervoll |

gesteigert und schneller:

Dass reicher, — immer reicher |
Der Klang zum Ohre schwoll; | —
Dann strömte himmlisch helle |
Des Jünglings Stimme vor, | —

dunkler:

Des Alten Sang dazwischen | —
Wie dumpfer Geisterchor. |

Voller Empfindung und mit grosser Steigerung fährt der Vortragende fort, die Substantive stark betonend — deren Vokale überreich an charakteristisch malender Tonfarbe sind.

7. Sie singen von Lenz und Liebe, | —
Von sel'ger goldner Zeit,
Von Freiheit — | Männerwürde | —
Von Treu und Heiligkeit —

voll hinreissender Empfindung:

Sie singen von allem Süssen, |
Was Menschenbrust durchbebt, | —

Sie singen von allem Hohen, | —
Was Menschenherz erhebt. | —

Nun wird die Wirkung dieses ausserordentlichen Gesanges, der sogar auf die trotzig ernsten Krieger einen grossen Eindruck macht, geschildert in ernstem Tone:

8. Die Höflingsschar im Kreise — verlernet jeden Spott;

gedämpft:

Des Königs trotz'ge Krieger — sie beugen sich vor Gott; —

frohlockend, liebevoll, gesteigert:

Die Königin | — zerflossen in Wehmut und in Lust — |
Sie wirft den Sängern nieder — die Rose von ihrer Brust. |

Der nachfolgende Einsatz des jähzornigen Königs ist sehr schwer zu treffen, denn der Vortragende darf sich nicht verleiten lassen, wie dies meistens geschieht, den Ton für den König kreischend zu nehmen, das würde ganz aus dem Rahmen der dramatischen Erzählung fallen. In gedämpftem, heiserem und doch scharfem Tone in herausgestossenen Absätzen gesprochen, wie wir das beim Jähzorn so oft beobachten können — macht das folgende einen schrecklichen Eindruck.

9. „Ihr habt mein Volk verführet. | —

gesteigert:

Verlóckt Ihr nun mein Weíb?" — |

Die masslose Wut und der Grimm des Königs wird sich am deutlichsten in der hellen Färbung der beiden dunklen Vokale ü und o in „verführt", „verlockt" sowie in dem in der Schwebe bleibenden, dämonisch gesprochenen hellen ei in „Weib" ausdrücken.

In sehr raschem Tempo, von dem Vorgang hingerissen:

Der König schreit es wütend, | er bebt am ganzen Leib |
Er wirft sein Schwert | — das blitzend
Des Jünglings Brust durchdringt. | —

„blitzend“ scharf herausheben — mit tiefem Bedauern:

Draus statt der goldenen Lieder — |

entsetzt:

Ein Blutstrahl — hochauf springt. | —

ergriffen von dem Entsetzlichen in dunklem Ton und raschen Zeitmass:

10. Und wie vom Sturm zerstoben —
Ist all' der Hörer Schwarm, | —

weich, leise mit innigem Anteil:

Der Jüngling — hat verröchelt | — in seines Meisters Arm. | —

in männlich ernstem Ton mit unterdrücktem Schmerz, in abgerissenem Zeitmass:

Dér — schlägt um ihn den Mantel | —
Und setzt ihn auf das Ross; | —
Er bindt ihn aufrecht feste, | —
Verlässt mit ihm das Schloss. | —

11. Doch vor dem hohen Thore | —
Da hält der Sängergreis | —

mit leidenschaftlichem Entschluss: steigernd bis zu dem grell geisterhaft ausklingendem: zerschellt:

Da fasst er seine Harfe, | —
Sie aller Harfen Preis; | —
An einer Marmorsäule, | —
Da hat er sie zerschellt, | —

ruhiger:

Dann ruft er — dass es schaurig —
Durch Schloss und Gärten gellt: | —

Hier bei dem Fluche des alten Sängers — wird meistens derselbe Fehler gemacht wie beim Ausdruck der Wut des Königs. Beide Ausbrüche werden zu unvermittelt gesprochen, dadurch treten sie zu grell und scharf aus dem Rahmen des Ganzen heraus und bringen das Gegenteil der beabsichtigten Wirkung hervor.

Man vergegenwärtige sich die nachfolgenden 3 Strophen. Es sind die Worte eines alten durch namenlosen Schmerz zum Zorn gereizten

Mannes. Dieser Zornesausbruch erst mühsam unterdrückt, macht sich wie der Fluch des alten Lear über die ungeratenen Töchter — nicht laut, sondern in gedämpfter, von Thränen erstickter Stimme, allmählich Luft. Es wird dem Alten schwer den Fluch auszusprechen, aber beim Anblick des „verruchten Mörders“ der den edlen Jüngling gemordet, versiegt die Thräne, der Ton wird ehern und klingt nach gewaltigem Ausbruch in verhauchten Lauten aus.

Schwer:

12. „Weh Euch, Ihr stolzen Hallen! | —
Nie töne süsser Klang —
Durch Eure Räume wieder, |
Nie Saite noch Gesang. |

gesteigert, mit Grimm:

Nein, Seufzer nur und Stöhnen | —
Und scheuer Sklavenschritt |
Bis Euch zu Schutt und Moder —
Der Rachegeist zertritt. | —

mit Schmerz:

13. Weh Euch, | Ihr duft'gen Gärten | in holdem Maienlicht! | —

unter Thränen, gedämpften Tons:

Euch zeig' ich dieses Toten entstelltes Angesicht.

nun sich aufraffend, steigernd im Zorn:

Dass Ihr darob verdorret, | dass jeder Quell versiegt |
Dass Ihr in künft'gen Tagen | versteint | — verödet liegt. | —

Nun erst mit dem stärksten Ausdruck des Zornes, in einem durch Pausen unterbrochenem Zeitmass, mit hörbarem Atem:

14. Weh Dir! — | verruchter Mörder | —
Du Fluch des Sängertums. | —
Umsonst | — sei all' Dein Ringen |

Nach Kränzen blut'gen Ruhms | —
Dein Name | — sei vergessen |

tonlos:

In ew'ge Nacht getaucht — |

mit Erschöpfung, tonlos verhauchend:

Sei | — wie ein letztes Röcheln | —
In leere Luft | — verhaucht." | —

Von dem furchtbaren Fluche und der Verwirklichung desselben auf alles was erst als hoch und hehr gepriesen, ist der Vortragende ergriffen, er empfindet das Übernatürliche dieser Wirkung wie ein unabwendbares Geschick, das keine Menschengewalt zu hemmen vermag, mit ehrfurchtsvollem Staunen fährt er nach einer längeren Pause fort:

15. Der Alte hat's gerufen | — der Himmel hat's gehört, | —
Die Mauern liegen nieder, | —
Die Hallen sind zerstört; | —
Noch éine hohe Säule | —
Zeigt von verschwund'ner Pracht | —
Auch diese — schon geborsten | —
Kann stürzen — über Nacht. | —

immer langsamer im Zeitmass und ernster im Ton:

16. Und rings — statt duft'ger Gärten | —
Ein ödes Haideland | —
Kein Baum verstreuet Schatten, | —
Kein Quell durchdringt den Sand | —;
Des Königs Námen | — meldet kein Líed — kein Heldenbuch; | —

gross und bedeutend abschliessen:

Versúnken und vergéssen — |
Das ist des Sängers Fluch.

Der Vortrag humoristischer Gedichte erfordert eine noch stärkere, wahlverwandtere Stimmung als der Vortrag ernster Gedichte. Ohne diese Stimmung bleibt jeder Vortrag, auch der am sorgfältigsten vorbereitete, frostig und kalt. Nirgends tritt der Mangel an Stimmung so vernichtend auf, als dort, wo er im Vortrag fast alles ist — als beim Humor.

Denn Humor setzt immer eine souveräne Freiheit des Denkens und Empfindens voraus. Bis zu einem gewissen Grade, wenn auch nur auf kurze Zeit, kann auch der verbittertste Griesgram, vermöge seiner Phantasie, die teils eingebildeten, teils wirklichen Mühen und Leiden vergessen und sich zu einem leichten Sinn aufschwingen, der alle ihn umgebenden Dinge in einem freundlicheren, helleren Lichte erscheinen lässt.

Ein leichter Sinn —, der sich sogar bis zum Leichtsinn steigert, ist fast allen Menschen in grösserem oder geringerem Grade auf kürzere oder längere Zeit eigen. Besonders bei denjenigen, die stark mit der Phantasie arbeiten — also bei Künstlern — tritt dieser Wechsel der Stimmung, der zuweilen an Humor streift, oft und plötzlich ein, um ebenso plötzlich zu verschwinden und in das gerade Gegenteil: in das der finstersten Hoffnungslosigkeit umzuschlagen.

Humor aber, dieser Tröster und Lustigmacher der Menschen, der unsere Verschrobenheit, Mangelhaftigkeit und Nichtigkeit, mit dem zündenden Blitz seines Witzes ironisch beleuchtet, oder satyrisch bespöttelt, der mit seinem breit behaglich sonnigem Empfinden den gleichgültigsten wie den wichtigsten Dingen eine stets lachende Seite abgewinnt, der sich zu jener Erhabenheit zu steigern vermag, die auch unter Thränen — der Niedertracht und der Dummheit die Narrenkappe lächelnd entgegenstreckt; war zu allen Zeiten der grösste Wohlthäter der Menschen.

Wir Deutsche sind besonders arm an humoristischen Dichtern und gerade wir brauchten sie so notwendig, denn unser ganzes Wesen drängt zu sinnig beschaulich ernstem Nachdenken, — zu kritischem Erwägen und fragwürdigem Zweifeln. Darum besitzen wir die sinnigsten Volkslieder, die erhabenste Musik, die gründlichsten Philosophen — wir werden das Volk der Dichter und Denker genannt. Aber Humor, der göttlich befreiend wirkende Humor, findet sich bei uns nur selten daheim. Bei den Spaniern und Franzosen und den stammverwandten Engländern hat er die glänzendsten Vertreter gefunden.

Besässen wir nicht die Fähigkeit, wenn auch nur auf Augenblicke, den Ernst des Lebens abzuschütteln und Menschen und Dinge auch von der spassigen Seite zu betrachten, wahrlich „das Leben wäre gar nicht wert gelebt zu werden", sagt Shakespeare, der grösste tragisch-komische Dichter.

Der Vortrag humoristischer Gedichte kann darum nicht genug gepflegt werden. Er ist denselben Gesetzen unterworfen wie der, ernster Dichtungen. Er muss fast noch gründlicher und sorgfältiger vorbereitet werden, damit im Augenblick des Vortrags jene Freiheit des Ausdrucks erreicht ist, die das Wort improvisiert erscheinen lässt, wodurch allein die grösste Wirkung erzielt werden kann.

Von Beckmann, dem stärksten Humoristen unter den darstellenden Künstlern des Wiener Burgtheaters, erzählt Laube, dass alle seine „Extempores" wohl vorbereitet und auf das Genaueste studiert waren, um im Augenblick des Vortrags als leicht hingeworfene Einfälle zu zünden. —

An den nachfolgenden Beispielen, die zum Teil humoristische Augenblicks-Stimmungen sind, hat man Gelegenheit, den Ausdruck für leichten Sinn und Humor zu üben.

Fritz Reuter, der grösste deutsche Humorist, konnte hier leider wegen seines beschränkenden Dialektes keine Aufnahme finden.

Das mitleidige Mädel.[1]

(Von Gustav Falke.)

Trug mein Herz ich auf der Hand, | —
Wehte ein Wind her über's Land, —
Weg war es.

Kam ein Mütterchen. | — Mit Verlaub,
Habt ihr mein Herz? | — Die Alte war taub,
Nickte nur. | —

Kam der Jäger, — brummte was:
So ein Herz — was schert mich das, —
Frag weiter. | —

Fragt' ich die Wege auf und ab, | —
Keiner mein Herz mir wiedergab, | —
Weg war es. | —

Kam zuletzt des Hufschmieds Kind. | —
Mädel sahst du kein Herz im Wind? | —
Lachte sie leis:

Hats auch der Wind nicht, hast du doch keins,
Dauerst mich, Bub; da, nimm meins,
Aber halts fest.

---

[1]) Brettl-Lieder. 1901. Schuster & Loeffler, Berlin u. Leipzig.

Klatsch-Hymnus.

(Ludwig Fulda[1]).

Einen grossen Stimmwechsel im Anführen der verschiedenen Personen — und eine grosse Geläufigkeit erfordert der Vortrag dieses Sittenbildes.

In sehr raschem, lebendigem Zeitmass, nicht zu laut, aber sehr geschwätzig.

O treffliches Kaffeegekrächz,
O liebliches Geschnatter! | —
Herr Nachbar links, — Herr Nachbar rechts, —
Sehr würd'ger Herr Gevatter. | —
Gewärtig eures stillen Winks
Rümpft jeder stolz die Nase, —
Herr Nachbar rechts, — Herr Nachbar links,
Verehrteste Frau Base. |

voller Schadenfreude:

„Und wisst ihr's schon? | " — (andere Stimme) „Nein,
nicht ein Wort." —

die vorige Stimme:

„Die Welt wird immer netter!
Herr Nachbar hier | Herr Nachbar dort,
Frau Grossmama, | Herr Vetter, | —
So zu verletzen Sitt' und Pflicht!
Der Don Juan! Die Xantippe!
Wahr ist es, doch sagt's weiter nicht —
Als nur der nächsten Sippe."

wieder eine andere Stimme:

„— Ja freilich, so was — in der That | —
Zwar wie man längst sie kannte | —
Was sagen Sie dazu, Herr Rat, |
Herr Doktor und Frau Tante?" —

---

1) Gedichte. Berlin. Fontane 1890.

wieder eine andere Stimme:

Empörend, grässlich allerdings,
Und wie sie noch sich brüstet!
Herr Nachbar rechts, | Herr Nachbar links
Sie sind mit Recht entrüstet!

eine weibliche Stimme:

Sie können lächeln, Herr Papa? —

eine andere Stimme:

— O Welt, o Zeit, o Jugend!
Tritt's der Gesellschaft nicht zu nah
Und — à propos — der Tugend? —

die erste Stimme:

Und um Sie ins Vertraun zu ziehn,
Wie weit's mit ihm gediehen:
Der Frack, in dem er jüngst erschien,
Der Frack war nur geliehen. |

die weibliche Stimme wie vorher:

Fs öffnet sich — o sonnenklar! —
Ein Sittenabgrund schaurig!
Sie wissen's schon, Herr Kommissar? —
Wie amüsant! | — Wie traurig!
Weit lieber als die falsche Zier
Ein frommer Strassenkehrer! —
Wir sind doch bessre Menschen, wir,
Nicht wahr, Herr Oberlehrer?

pedantisch eine andere Stimme:

Ja, bessre Menschen, | tugendhaft
Vom Wirbel bis zur Zehe,
Und Mut und Kraft und Leidenschaft, —
Die thun uns niemals wehe. |

Wir schnarchen dort, | wir schnarchen hier,
Sind stets vergnügt und heiter,
Und sind wir alt, | dann sterben wir —
Und schnarchen ruhig weiter. |

Storchenbotschaft.

(Von Eduard Mörike.)

Derb und einfach im Ton.

Des Schäfers sein Haus — und das steht auf zwei Rad, | —
Steht hoch auf der Haiden, — so frühe, wie spat, | —
Und wenn nur ein Mancher so'n Nachtquartier hätt'! | —
Ein Schäfer — tauscht nicht mit dem König sein Bett. |

Und käm' ihm zur Nacht — auch was Seltsames vor, | —
Er betet sein Sprüchel — und legt sich auf's Ohr. | —
Ein Geistlein, — ein Hexlein — | so luftige Wicht', |
Sie klopfen ihm wohl, — doch er antwortet nicht. | —

Einmal doch, — da ward es ihm wirklich zu bunt, | —
Es knopert am Laden, — es winselt der Hund. | —
Nun zieht mein Schäfer den Riegel | — ei schau! | —
Da stehn zwei Störche, — der Mann und die Frau. — |

Das Pärchen, — es machet ein schön Kompliment, | —
Es möchte gern reden, | — ach wenn es nur könnt'! | —
Was will mir das Ziefer! | — ist so was erhört? | —
Doch ist mir wohl fröhliche Botschaft bescheert. |

Ihr seid wohl dahinten zu Hause am Rhein? | —
Ihr habt wohl mein Madel gebissen in's Bein? | —
Nun weinet das Kind — und die Mutter noch mehr, | —
Sie wünschet den Herzallerliebsten sich her? | —

Und wünschet daneben die Taufe bestellt! |
Ein Lämmlein, — | ein Würstlein, — | ein Beutelein Geld? | —
So sagt nur, — ich käm' in zwei Tag, — oder drei, — |
Und grüsst mir mein Bübel — und rührt ihm den Brei. | —

erstaunt, steigernd:
Doch halt! — warum stellt ihr zu Zweien euch ein? | —
Es werden doch, — hoff ich, — nicht Zwillinge sein? — |
Da klappern die Störche im lustigsten Ton, |
Sie nicken und knixen — und fliegen davon. |

Bin ein fahrender Gesell[1]).

(Von Rudolf Baumbach.)

In leichtem lebendigen Tone, ausgelassen, bestimmt einsetzend:
Bin ein fahrender Gesell, —
Kenne keine Sorgen. |
Labt mich heut der Felsenquell, —
Thut es Rheinwein morgen. | —
Bin ein Ritter lobesam,
Reit' auf Schusters Rappen, |

---

[1]) Lieder eines fahrenden Gesellen. Leipzig, 1881. Liebeskind.

Führ den lockren Zeisighahn
Und den Spruch im Wappen: | —

lachend:

Lustig Blut und leichter Sinn, |
Hin ist hin, — hin ist hin. |
Amen. |

Zieh' ich in ein Städtchen ein,
Spür ich's im Gehirne, |
Wo man trifft den besten Wein
Und die schönste Dirne. | —
Spielmann — lächelt wohlgemut, |
Streicht die Fiedel schneller, | —
Und ich werf' ihm in den Hut
Meinen letzten Heller. | —
Lustig Blut und leichter Sinn,
Hin ist hin, hin ist hin.
Amen.

Meister Wirt, darfst heut nicht ruh'n, | —
Schlag' heraus den Zapfen! |
Back, Frau Wirtin, mir ein Huhn
Und zum Nachtisch Krapfen! |
Was ich heut nicht zahlen kann,
Zahlen will ich's künftig, —
Darum schreib's mit Kreide an,
Wirt, und denk vernünftig:

brummend aber gutmütig:

Lustig Blut und leichter Sinn,
Hin ist hin, hin ist hin.
Amen.

tröstend:

Wein' dir nicht die Äuglein trüb', |
Mägdelein, vor Trauer! | —

Fahrender Gesellen Lieb' |
Ist von kurzer Dauer; | —
Fahrender Gesellen Lieb' |
Endet vor den Thoren | —
Wein' dir nicht die Äuglein trüb'; |
Hast nicht viel verloren. |
    Lustig Blut und leichter Sinn, —
    Hin ist hin, hin ist hin.
        Amen.

wieder voller Übermut:
Kommt ein Stern mit einem Schwanz, |
Will die Welt zertrümmern, | —
Leiert euren Rosenkranz, —
Mich soll's wenig kümmern. | —
stark steigernd:
Wird dem Weltenbrand zum Raub |
Berg — und Wald — und Haide, |
Wird das Wirtshaus auch zu Staub,
Schwarzes Brett und Kreide. | —
    Lustig Blut und leichter Sinn, —
    Hin ist hin, hin ist hin. |
        Amen. |

Nausikaa.

(Rudolf Baumbach.)

In schulmeisterlich pedantischen Tone in langsamem Zeitmass:

Auf moos'gem Stein — an Baches Rand —
Sitzt rastend ein Magister, | —
Homerum hält er in der Hand —
Und von Odysseus liest er. | —
Jetzt schaut er auf — und spitzt das Ohr —
Denn aus den Erlen schallt's hervor: | —
Plitsch, platsch,
Klitsch, klatsch! | —
Er schleicht sich durch die Hecken —
Die Ursach' zu entdecken. |

Da, wo der Bach vom Felsen stürzt, —
Und klar die Wellen rinnen, |
Steht unbeschuht und hochgeschürzt
Ein Mägdlein — und wäscht Linnen. |
Der Herr Magister kommt ihr nah
Und ruft entzückt: — „Nausikaa!" | —
Plitsch, platsch,
Klitsch, klatsch!
Sie zeigt die weissen Zähne
Und lacht: „Ich heisse Lene."

Und ernsten Tons der andre spricht:
„Belehrung kann nur frommen.
Hast von Nausikaa Du nicht
Und von Ulyss' vernommen? | —
Sie schüttelt mit dem Kopf und lacht
„So fangt nur an, ich gebe Acht."

Plitsch, platsch,
Klitsch, klatsch!
„Ich will Euch gerne hören,
Nur dürft Ihr mich nicht stören.“ |

pedantisch erklärend:
„Odysseus lag auf Scheria | —
Schiffbrüchig am Gestade. | —
Das Königskind Nausikaa —
Hielt grosse Wäsche grade. | —
Sie war so schön und jung wie Du —
Und fleissig war sie auch dazu. | —
hingeworfen:
Plitsch, platsch,
Klitsch, klatsch!
Odysseus hat's vernommen —
Und ist heran gekommen.“ |

steigernd:
Er warf sich auf den Grund und schrie: | —
Erbarme Dich, erbarme! |
Dabei umschlang er ihre Knie', —
So wie ich Dich umarme.“
Magisterlein die Magd umschlingt, |
Die Magd den nassen Lappen schwingt | —
Plitsch, platsch,
Klitsch, klatsch!
Drob musste ihm vergehen
Das Hören und das Sehen. |

Er ging und kratzte sich im Haar, | —
Thät hinter's Ohr sich schreiben: | —
Mit Wäscherinnen bringt's Gefahr
Die Odyssee zu treiben. |

Den üblen Dank, der ihm geschah
Von Seiten der Nausikaa —
Plitsch, platsch,
Klitsch, klatsch —
Von uns der Himmel wende! | —
Hier ist die Mär zu Ende.

Der schlaue Abt.

(Rudolf Baumbach.)

Es seufzte im Hibernerstift
Zu Prag — der Abt — in Trauer: | —
„O Klosterwein, du Magengift,
O Rachenputzer sauer!
Hilf Sankt Urban von Enfisheim,
Sei gnädig deinen Söhnen,
Dass wieder voll von süssem Seim
Die Stengelgläser tönen
So hell wie Sphärenmusika
Kling, klang, gloria!“ |

Als so der Abt mit Inbrunst rief,
Ein Bote kam zur Stunde; | —
Der brachte mit Sigill und Brief
Gar eine frohe Kunde: | —
bittend:
„Der Graf Batthiani | — früh und spät —
Denkt an das Höllenfeuer. |
Schliesst, — frommer Herr —, ihn in's Gebet, |
Er schickt ein Fass Tokaier.“ |
Der Abt gerührt zum Himmel sah! —
Kling, klang, gloria!

Und wirklich thät am Thor vor Prag —
Ein Fass auf Einlass harren: |
Gleich einem Elefanten — lag
Es schwer auf einem Karren. |
Der Schreiber aber sprach am Thor: | —

spitz im Ton, scharf und bestimmt:

„Herr Abt, — der Wein ist Euer, |
Doch bitt' ich, — zahlet mir zuvor —
Die sieben Gulden Steuer. | —
Heraus mit der pecunia |
Kling, klang, gloria!" —

Darob geriet der Abt in Wut —
Und stritt mit hartem Worte, |
Der Schreiber aber, kalt von Blut,
Versperrte Thor und Pforte. |
„Bezahlt Ihr Eure Steuer nicht
Bis auf den letzten Heller, |
So kriegt Ihr den Tokaier nicht
In Euren Klosterkeller, |
Und harrtet Ihr drei saecula; —
Kling, klang, gloria!" |

pfiffig:

Nun war der Abt ein schlauer Mann,
Er lächelte vergnüglich. | —
Geheime Botschaft schickt' er dann
Ins Kloster unverzüglich. |
Nicht lang, — so kam der Mönche Zug — |
Hell glänzten die Gesichter — |
Voran der Kellermeister — trug
Stechbecher, — Hahn und Trichter. | —
Sie schwangen ihre pocula,
Kling, klang, gloria!

Sie huben unverzüglich an
Das Stückfass anzustechen, | —
Und vor dem Thor — auf grünem Plan — |
Begann ein grausam Zechen, | —
Und als der lichte Abendstern
Am Himmel aufgezogen, | —
Da war das Fass | — zum Preis des Herrn | —
Vollständig ausgesogen.
Der Prior rief: „Victoria,
Kling, klang, gloria!“ —

Die alte Chronik tröstend spricht,
Dass keiner kam zu Schaden, | —
Dás aber sagt die Chronik nicht, |
Wieviele schief geladen. | —
Thorschreiber blickte sauer drein, |
Durft schelten nicht und keifen. |
Es kam der Wein zum Thor herein —
In Fässlein — ohne Reifen. |
Hie endet die historia. —
Kling, klang, gloria! |

Besuch bekommen.

(Victor Blüthgen [1]).)

Dieses der Natur abgelauschte Zwiegespräch zweier Kinder, die voll Neugierde Prahlerei, Stolz und kindlicher Schadenfreude ihre Geheimnisse ausplaudern, ist eine vorzügliche Studie für das Üben kindlich naiven Tones.

breit, prahlend beginnen:

„Ätsch — wir haben Besuch gekriegt!“ | —
(anderer Ton) „Von wem denn?“ | — (erstere Stimme) „Das sag ich nicht; | —
Von meiner Tante Haberstroh, | —
Die wohnt ganz weit —, ich weiss nicht wo. | —
Die hat ein Kleid von Seide an, | —
Mit Fransen dran; |
Ein Halsband von Chenille, | — (ʃə-nilj-ə)
Und eine Sammt-Mantille; | (man-tilj-ə)
Am Kopf zwei lange Locken, | —
Und den ganzen Hut voll Blumenglocken!“ | —
„Trude, — die ist wohl schrecklich reich, — ja? | —
Die kommt wohl nach der Königin gleich —, ja?“ | —
„Das glaub nur: die hat so viel Geld, | —
Wie keine Tante auf der Welt!“ | —
„Das hab' ich mir bald gedacht; —
Was hat sie Dir denn mitgebracht?“ | —
„Mitgebracht — hat sie mir gar nichts; | —
Ich dacht' es erst, — aber es war nichts. |
Meine Mutter sagt, sie wär' sehr genau. | —
„Gar nichts, — die reiche Frau?
Gar nichts? — Du meine Güte — | —
Kriegst nicht mal 'ne Düte, | — —

[1]) Gedichte. Leipzig. Edwin Schloemp. 1880.

Kriegst nicht mal ein Zuckerplätzchen, | —
Kriegst nicht mal ein Dreierkätzchen! | —
Da sollst Du unsre Tanten sehn! — |
Die sind gar nicht schön, | —
Aber wenn die uns besuchen, —
Giebt's immer Pfefferkuchen. — Ja! | —
Da geh nur, — lauf zu Deiner alten | —
Die kannst Du behalten!"

Die Musik kommt.

(Detlev von Liliencron[1]).)

Der Vortrag dieses ausserordentlich wirkungsvollen, humoristischen Augenblicksbildes erfordert ein gleichmässig bestimmtes Herauskehren des Marschtempos — kräftig einsetzend, steigert sich der Vortrag immer im Tempo der marschierenden Soldaten — bis zur 6. Strophe und nimmt dann allmählich, bis zum völligen Pianissimo verschwindend, ab.

Klingling, bumbum und tschingdada, | —
erstaunt:
Zieht im Triumph der Perserschah? | —
Und um die Ecke brausend brichts |
Wie Tubaton des Weltgerichts, | —
Voran der Schellenträger. |

sehr dunkel im Ton beginnend, immer heller steigernd:
Brumbrum, — das grosse Bombardon, —
heller:
Der Beckenschlag, — das Helikon, |

---

1) Die Perlenschnur von Ludwig Gemmel. Berlin. Schuster & Loeffler. 1898.

Die Piccolo, — der Zinkenist, |
Die Türkentrommel, — der Flötist, | —

stolz, selbstbewusst:

Und dann der Herre Hauptmann. |

Der Hauptmann naht — mit stolzem Sinn. —
Die Schuppenketten unterm Kinn, ¦
Die Schärpe schnürt den schlanken Leib, |
Beim Zeus! Das ist kein Zeitvertreib, | —

lächelnd:

Und dann die Herren Leutnants. |
Zwei Leutnants, rosenrot und braun, |
Die Fahne schützen sie als Zaun, |
Die Fahne kommt, — den Hut nimm ab, |
Der sind wir treu bis an das Grab! | —
Und dann die Grenadiere. |

Die Grenadier im strammen Tritt, —
In Schritt — und Tritt — und Tritt und Schritt, —
Das stámpft und dróhnt — und kláppt und flírrt, —
Latérnenglás und Fénster klirrt, | —

freudig lächelnd:

Und dann die kleinen Mädchen. |

Die Mädchen alle, Kopf an Kopf, |
Das Auge blau — und blond der Zopf, | —
Aus Thür und Thor und Hof und Haus |
Schaut Mine, Trine, Stine aus, | —

traurig:

Vorbei ist die Musike.

leise:

Klingling, — tschingtsching und Paukenkrach, —
Noch aus der Ferne tönt es schwach. | —
Ganz leise — bum-bum — bum — tsching, | —

erstaunt fragen:

Zog da ein bunter Schmetterling, —

ganz leise:

Tschingtsching, bum —, um die Ecke? —

Der Vortrag rein dramatischer Gedichte und Scenen ist am schwierigsten und bleibt der Gipfelpunkt der Leistungsfähigheit in der Kunst des gesprochenen oder gesungenen Wortes. Durch die Kraft der gestaltenden Phantasie, durch das vollständige Beherrschen von Wort und Gebärde — scheint der Vortragende etwas zu sein was er nicht ist.

Jeder Laut, jede Miene, jede Gebärde offenbaren ein von dem eigenen Ich getrenntes und doch wieder ein an dieses Ich gebundenes neues Leben, eine neue Welt.

Aber auch der grösste Künstler wird nicht immer und nicht in jedem Augenblick die Stimmung, die Grundfarbe für das mit noch so viel Fleiss geschaffene zu finden vermögen — ohne konzentrierteste Sammlung.

Tieck erzählt von Charles Kean, dem berühmtesten Shylock der englischen Bühne — dass er jedesmal vor dem dritten Akte, in welchem er die grosse Scene zwischen Solanio und Salarino (nach der Flucht der Tochter) zu spielen hatte, durch das Rütteln an einer Leiter sich in einen künstlichen Zorn zu versetzen suchte, um so schon mit Zorn und Wut geladen die Scene betreten zu können.

So absonderlich dies auch erscheinen mag, so ist es doch erklärlich, dass nur durch die grösste Sammlung, durch das lebendigste Versenken in den darzustellenden Charakter die notwendige Grundfarbe gefunden werden kann. An allen

grossen Künstlern, die ich zu sehen und zu beobachten das Glück hatte, habe ich dieses sich versenken, dieses sich einleben in den darzustellenden Charakter beobachten können. Bei vielen artet dies Gefühl sogar in krankhafte Gereiztheit und abergläubische Furcht aus.

Nur der Grösste unter den Grossen — Salvini schien seine Kunst und sein Wollen so zu beherrschen, dass ihn eine gleichmässige Ruhe nie verliess. Freilich ward er dadurch unterstützt, dass er immer in denselben Rollen auftrat, ob er bei neuen, noch nicht gelösten Aufgaben dieselbe Beherrschung behielt — ist eine andere Frage. —

Shylock's grosse Rede im dritten Akte des Kaufmann von Venedig, sowie Lear's grosser Fluch im zweiten Akte, und Karl Moors Schwur im vierten Akte der Räuber, gehören zu den anstrengendsten Aufgaben der Vortrags- und Darstellungskunst. —

Erschöpft, gehetzt, verfolgt von den Gassenbuben stürzt Shylock auf die Scene und bricht vor seinem Hause kraftlos zusammen. Nachdem er sich um den Verlust seines Goldes ausgeweint, — und hoch aufgerichtet, mit dem Ausdruck grimmigsten Hasses, dasteht, fragt ihn Salarino:

„Nun ich bin sicher, wenn er verfällt, so wirst du sein Fleisch nicht nehmen — wozu wäre es gut?"

Shylock mit einer Bewegung auf das fliessende Wasser deutend — antwortet im höchsten Zorn, leidenschaftlich, fanatisch, gleichsam die ganze Rachsucht der Unterdrückten in sich verkörpernd:

Fisch' mit zu ködern!

Der Einsatz auf dem hellen Vokal in „Fisch" ist sehr schwer und nur möglich, wenn die Lungen ganz mit Luft gefüllt sind — die Stimmbänder also Spannkraft genug be-

sitzen, um einen reinen, bestimmten, scharfen Ton zu bilden. Heiserkeit ist die unmittelbare Folge nach dieser anstrengenden Scene, wenn das Atmen nicht auf das allergenaueste eingeteilt ist.

Nun fährt Shylock fort, immer stärker und stärker steigernd, vom Gefühl der so lange unterdrückten, nun endlich entfesselten, nach Rache schnaubenden Leidenschaft gejagt, in dunkler Tonfarbe:

Sättigt es sonst niemanden, | so sättigt es doch meine Rache. | — Er hat mich beschimft | mir 'ne halbe Million gehindert; | meinen Verlust belacht, | meinen Gewinn bespottet, | mein Volk geschmäht, | meinen Handel gekreuzt, | meine Freunde verleitet, | meine Feinde gehetzt. | — Und was hat er für Grund? | — Ich bin ein Jude. | — Hat nicht ein Jude Hände, | Gliedmassen, | Sinne, | Neigungen, | Leidenschaften? | — Mit derselben Speise genährt, | mit denselben Waffen verletzt, | denselben Krankheiten unterworfen, | mit denselben Mitteln geheilt | gewärmt und gekältet | von eben dem Sommer und Winter wie ein Christ? | —

Wenn ihr uns stecht, | bluten wir nicht? | — wenn ihr uns kitzelt, | lachen wir nicht? | — Wenn ihr uns vergiftet | sterben wir nicht? | — Und wenn ihr uns beleidigt | sollen wir uns nicht rächen? | —

Dunkler im Tone:

Sind wir euch in allen Dingen ähnlich, | so wollen wir's euch auch darin gleich thun. | — wieder heller: Wenn ein Jud' | einen Christen beleidigt, was ist seine Nächstenliebe? | —

Rache! | —

nach einer kleinen Pause, mit dunklerem Ausdruck:

Bin ich dem finstern Gefängnis entstiegen? — |
Hält sie mich nicht mehr die traurige Gruft? | —

jubelnd, mit Steigerung:

Lass mich in vollen, | in durstigen Zügen | —
Trinken — die freie | die himmlische Luft. —

nach diesem elementaren Freudenausbruch ist ihr Gemüt für die folgenden Worte naturgemäss weicher gestimmt — fast kindlich weich spricht sie:

O Dank, | Dank — diesen freundlich grünen Bäumen, |

ernst:

Die meines Kerkers Mauern mir verstecken! —

wieder heller im Tone:

Ich will mich frei und glücklich träumen, |
Warum aus meinem süssen Wahn mich wecken? | —
Umfängt mich nicht der weite Himmelsschoss? |
Die Blicke frei | und fessellos, |
Ergehen sich | — in ungemess'nen Räumen. | —
Dort wo die grauen Nebelberge ragen, |
Fängt meines Reiches Grenze an, | —
Und diese Wolken, | die nach Mittag jagen, |
Sie suchen — Frankreichs fernen Ocean. | —

glühend, innig, nicht laut, aber steigernd, Jamben und Dactylen geben hier ein sehr beschleunigtes Zeitmass an:

Éilende Wolken, | Ségler der Lüfte! | —
Wér mit Euch wánderte, | mit Euch | schiffte! | —

herzlich gesteigert:

Grüsset mir freundlich mein Jugendland! |

traurig, mit Wehmut:

Ich bin gefangen, | — ich bin in Banden, | —
Ach | — ich hab' keinen andern Gesandten! |

erhoben:

Frei in den Lüften ist Eure Bahn, | —

mit Bitterkeit:

Ihr seid nicht dieser Königin unterthan. —

wieder nach einer Pause, nachdem sie die Stellung gewechselt.

Ganz gespannte Neugier, hastig aber nicht laut, steigernd, bis sie im jubelnden Fortissimo schliesst:

Dort legt ein Fischer den Nachen an. |
Dies elende Werkzeug könnte mich retten, |
Brächte mich schnell zu befreundeten Stätten. — |
Spärlich nährt es den dürftigen Mann. |
Beladen wollt' ich ihn reich mit Schätzen, |

steigernd:

Einen Zug sollt' er thun, | wie er keinen gethan, |
Das Glück sollt' er finden in seinen Netzen, |
Nähm er mich ein | — in den rettenden Kahn. | —

nach einer langen, in lebendigem Zeitmass gehaltenen Antwort an Hanna, folgt der letzte, jubelnde Ausbruch — voller Entzücken:

Hörst Du das Hifthorn? | —
Hörst Du es klingen, | —
Mächtigen Rufes — | durch Feld und Hain? | —

voll heisser Sehnsucht:

Ach, — | auf das mutige Ross mich zu schwingen. |
An den fröhlichen Zug mich zu reih'n! | —
Noch mehr! | —

weint:

O die bekante Stimme
Schmerzlich süsser Erinnerung voll. | —

weich und jubelnd steigern:

Oft vernahm sie mein Ohr mit Freuden
Auf des Hochlands bergigten Haiden
Wenn die tobende Jagd erscholl.

Das Schwierige dieser Scene liegt mit darin, dass man mit voller Kraft einzusetzen hat und doch durch richtige Atemeinteilung ermöglichen muss, die Kraft noch bis zum Schluss zu steigern.

Clärchen im Egmont.

Technisch noch schwieriger zu bewältigen ist die Volksscene Clärchens im Egmont, IV. Akt.

Clärchen, ganz Liebe — ganz Hingebung, nur von der Angst und Empfindung für das Leben des teuren Gefangenen beseelt, glaubt, kindlich, naiv und ganz mädchenhaft, wie sie fühlt — ihre Empfindung für Egmont auch auf andere übertragen zu können. Durch ihre Beredtsamkeit hofft sie die Bürger zu einem Aufruhr gegen die tyrannische Gewalt und zur Befreiung Egmonts zu treiben.

Voller Aufregung, voll Zuversicht, hastig aber nicht laut beginnt sie:

Komm mit Brackenburg! | Du musst die Menschen nicht kennen; |

hoffnungsvoll gesteigert:

Wir befreien ihn gewiss. | — Denn was gleicht ihrer Liebe zu ihm? |

innig:

Jeder fühlt, | ich schwör' es, | in sich die brennende Begier | ihn zu retten, | die Gefahr von einem kostbaren Leben abzuwenden, | und dem Freiesten | — die Freiheit wiederzugeben. | —

zuredend:

Komm! | — Es fehlt nur an der Stimme, die sie zusammenruft. | — In ihrer Seele lebt noch ganz frisch, | was sie ihm schuldig sind! | und dass sein mächtiger Arm allein | von ihnen das Verderben abhält, | wissen sie. |

wieder steigernd, voller Zuversicht, bestimmt:

Um seinet- und ihretwillen müssen sie alles wagen. | —

ruhig fragend:

Und was wagen wir? | —

mit schmerzlicher Geringschätzung:

Zum höchsten unser Leben, | — das zu erhalten — nicht der Mühe wert ist | —

voller Trauer:

wenn er umkommt. |

nach der kummervollen Bemerkung Brackenburgs entgegnet sie leidenschaftlicher:

Lass uns nicht lange vergebliche Worte wechseln. |

mit dem Gefühl plötzlicher Freude, immer steigernd:

Hier kommen von den alten, redlichen, wackern Männern! |

steigernd:

Hört Freunde!

wieder steigernd:

Nachbarn hört! —

nach einer Pause der Spannung in nicht lautem Tone:

Sagt, | wie ist es mit Egmont? | —

Der Schwerpunkt ihrer ganzen, für sie so inhaltvollen Frage ruht in dem Worte: „Wie“ — „Egmont“ bleibt in ängstlicher Schwebe.

Geheimnisvoll und dringend:

Tretet näher, | dass wir sachte reden, | bis wir einig sind und stärker. | —

mit grosser Eindringlichkeit:

Wir dürfen nicht einen Augenblick versäumen! |

voller Entrüstung mit Angst:

Die freche Tyrannei, | die es wagt, | ihn zu fesseln, |

voller Angst:

zuckt schon den Dolch, ihn zu ermorden. |

mit gesteigerter Angst:

O Freunde! | mit jedem Schritt der Dämmerung werd' ich ängstlicher. |

tonlos:

Ich fürchte diese Nacht. —

sich aufraffend, von einem heroischen Entschluss beseelt, aber nicht laut — beschleunigend, hastig:

Kommt! | wir wollen uns teilen: | mit schnellem Lauf von Quartier — zu Quartier — | rufen wir die Bürger heraus. | Ein jeder greife zu seinen alten Waffen. | Auf dem Markte treffen wir uns wieder | —

begeistert:

und unser Strom reisst einen jeden mit sich fort. | — Die Feinde sehen sich umringt | und überschwemmt | und sind erdrückt. — | Was kann uns eine handvoll Knechte widerstehn? — |

begeistert:

Und Er in unsrer Mitte kehrt zurück | sieht sich befreit, | und kann uns einmal danken, | uns | die w r ihm so tief verschuldet worden.

glückselig:

Er sieht vielleicht | — gewiss | er sieht das Morgenrot am freien Himmel wieder. —

ganz erstaunt:

Könnt Ihr mich missverstehn? | — Vom Grafen sprech' ich! | —

gesteigert:

Ich spreche von Egmont!

nach der kurzen Gegenrede des Jetter antwortet sie mit noch grösserem Erstaunen und lauter im Tone:

Den Namen nicht! | — Wie? | — Nicht diesen Namen? | —

kräftiger, steigernder mit jeder Frage:

Wer nennt ihn nicht bei jeder Gelegenheit? | — Wo steht er nicht geschrieben? | —

begeistert:

In diesen Sternen hab' ich oft mit allen seinen Lettern ihn gelesen. | —

wieder erstaunt fragen:

Nicht nennen? | was soll das? — |

leidenschaftlich zuredend in fliegender Hast:

Freunde! | Gute, theure Nachbarn; Ihr träumt; | besinnt Euch. | — Seht mich nicht so starr und ängstlich an! | — Blickt nicht schüchtern hin und da zur Seite. | —

begründend:

Ich rief Euch ja nur zu | was Jeder wünscht. |

voller Ergriffenheit:

Ist meine Stimme | nicht Eures Herzens eigne Stimme? | Wer würfe sich in dieser bangen Nacht, | eh' er sein unruhvolles Bett besteigt, | nicht auf die Kniee, | ihn mit ernstlichem Gebet vom Himmel zu erringen? | — Fragt Euch einander! | Frage Jeder sich selbst! | und wer spricht mir nicht nach:

begeistert:

„Egmont's Freiheit |

entschlossen:

oder den Tod!" | —

Nach einer sehr kurzen Pause, in der sie schnell und gründlich Atem schöpft, fährt sie leidenschaftlich und laut fort:

Bleibt! | bleibt! | und drückt Euch nicht vor

seinem Namen weg, | dem Ihr Euch sonst so froh entgegen drängtet! | — —

in seeliger Rückerinnerung, gedämpft im Tone:

Wenn der Ruf ihn ankündigte, | wenn es hiess: |

ganz Glück:

„Egmont kommt! | Er kommt aus Gent!“ —

Da hielten die Bewohner der Strassen sich glücklich, | durch die er reiten musste. | Und wenn Ihr seine Pferde schallen hörtet, | warf Jeder seine Arbeit hin, | und über die bekümmerten Gesichter, | die Ihr durch's Fenster stecktet, | fuhr — wie ein Sonnenstrahl von seinem Angesichte | — ein Blick der Freude und Hoffnung. | Da hobt Ihr Eure Kinder auf der Thürschwelle in die Höhe | und deutetet ihnen: | „Sieh, — | das ist Egmont, | der grösste da!“ | Er ist's! | — Er ist's! | von dem Ihr bessere Zeiten als Eure armen Väter lebten, | einst zu erwarten habt. |

warnend:

Lasst Eure Kinder nicht dereinst Euch fragen: | Wo ist er hin? | Wo sind die Zeiten hin | die Ihr verspracht? |

verzweifelt:

Und so wechseln wir Worte! | sind müssig | verraten ihn. | —

gross und ernst:

Meinst Du ich sei ein Kind, oder wahnsinnig? | Was kann vielleicht? | —

voller Angst, dunkel im Ton:

Von dieser schrecklichen Gewissheit, bringst Du mich mit keiner Hoffnung weg. |

entschlossen, gross und bestimmt im Tone:

Ihr sollt mich hören, | und Ihr werdet | denn ich seh's | Ihr seid bestürzt, | und könnt Euch selbst in Eurem Busen nicht wiederfinden. | Wendet Eure Gedanken nach der Zukunft. |

dringender, leidenschaftlicher:

Könnt Ihr denn leben? | Werdet Ihr — wenn er zu Grunde geht? | Mit seinem Atem | flieht der letzte Hauch der Freiheit. | — Was war er Euch? | Für wen übergab er sich der dringendsten Gefahr? Seine Wunden flossen und heilten nur für Euch. — |

voller Schmerz:

Die grosse Seele, | die Euch alle trug, | beschränkt ein Kerker, | und Schauer tückischen Mordes schweben um sie her. | —

steigernd, mit schmerzvollem Vorwurf:

Er denkt vielleicht an Euch — | er hofft auf Euch, | Er, | der nur zu geben, | nur zu erfüllen gewohnt war. —

in Verzweiflung:

Und ich habe nicht Arme, | nicht Mark wie Ihr, |

voll Vertrauen, steigernd:

doch hab' ich, | was Euch allen fehlt, | Mut und Verachtung der Gefahr. | —

voll leidenschaftlicher Hingabe:

Könnt' Euch mein Atem doch entzünden! | könnt' ich an meinem Busen drückend | Euch erwärmen und beleben! |

nun mit vollster Kraft — gross:

Kommt! | In Eurer Mitte will ich gehen! — | Wie eine Fahne wehrlos ein edles Heer von Kriegern wehend anführt, | so soll mein Geist, | um

Eure Häupter flammen, | und Liebe, | und Mut, | das schwankende, | zerstreute Volk | zu einem fürchterlichen Heer vereinigen. | —

Mit diesen Worten hat die berühmte Scene den Gipfel ihrer Steigerung erreicht, der furchtbaren Erregung folgt eine naturgemässe Erschlaffung.

Die Schlachterzählung des Raoul

(Jungfrau von Orleans, von Schiller)

ist in männlich kräftigem Ton zu sprechen. Nach vielen Niederlagen haben die Franzosen eine entscheidende Schlacht — durch ein Wunder gewonnen.

Raoul, der selbst in dieser Schlacht mitgekämpft, ist der Verkünder dieser Nachricht, er steht noch ganz im Bann dieses ausserordentlichen Ereignisses.

Erzählend, beginnt er mit hörbarem Atem, der am besten die Erregung des eben Durchlebten ausdrückt:

„Wir hatten sechzehn Fähnlein aufgebracht | — lothringisch Volk | — zu Deinem Heer zu stossen | — und Ritter Beandricourt aus Vaucouleurs | war unser Führer. | —

Als wir nun die Höhen bei Vermanton erreicht | — und in das Thal | das die Yonne durchströmt | herunter stiegen |

mit Erstaunen und kräftiger Betonung der zwei Worte „weite Ebene“ um auszudrücken, wie gross die Zahl der Engländer gewesen ist.

Da stand in weiter Ebene | — vor uns der Feind | — und Waffen blitzten | da wir rückwärts sah'n.

entsetzt:

Umrüngen sah'n wir uns von beiden Heeren | —

tonlos:

Nicht Hoffnung war zu siegen | noch zu fliehn; | —

erklärend, denn auch er selbst war mutlos geworden, steigernd:

Da sank dem Tapfersten das Herz | und alles | verzweiflungsvoll | will schon die Waffen strecken. —

wieder erzählend:

Als nun die Führer | miteinander noch Rat suchten | — und nicht fanden | —

mit freudigstem Erstaunen, schildernd:

Siehe da stellte sich ein seltsam Wunder | unsren Augen dar! — | Denn aus der Tiefe des Gehölzes | plötzlich | trat eine Jungfrau | mit behelmtem Haupt | wie eine Kriegesgöttin | — schön zugleich — | und schrecklich anzusehn; | — um ihren Nacken in dunklen Ringen fiel das Haar, | ein Glanz vom Himmel schien die Hohe zu umleuchten | als sie die Stimm' erhub | und also sprach: | —

kräftig, bestimmt, selbstbewusst in etwas heller Tonfarbe mit starker Steigerung:

Was zagt Ihr, tapfre Franken! | — Auf den Feind! | — und wären sein mehr | denn des Sands im Meere, | Gott und die heilige Jungfrau | führt euch an. |

sehr lebendig, schildernd:

Und schnell dem Fahnenträger aus der Hand riss sie die Fahn' | —

langsamer:

Und vor dem Zuge her | —̂ mit kühnem Anstand schritt die Mächtige. | —

gedämpft:

Wir, — stumm vor Staunen | — selbst nicht

wollend | — folgen der hohen Fahn und ihrer Trägerin |

rasch und kräftig:

Und auf den Feind | grad' aus stürmen wir. | —

Nun die Angst und Verzweiflung des Feindes in lebendigster Tonmalerei schildern:

Der | — hochbetroffen | — steht bewegungslos | — mit weit geöffnet starrem Blick | das Wunder anstáunend | das sich seinen Augen zeigt | —

mit starker Steigerung und starkem Hervorheben des hier entscheidenden Wortes „entschaart“ :

Doch schnell | als hätten Gottes Schrecken ihn ergriffen | wendet er sich nun zur Flucht | und Wehr und Waffen von sich werfend | entscháart das ganze Heer sich im Gefilde. | Da hilft kein Machtwort | keines Führers Ruf | vor Schrecken sinnlos | ohne rückzuschauen | stürzt Mann und Ross sich | in des Flusses Bette | und lässt sich würgen | — ohne Widerstand. | —

mit Grauen, — nicht laut:

Ein Schlachten war's, | — nicht eine Schlacht zu nennen! | —

bedeutend herausheben:

Zwéitausend Feinde | deckten das Gefild | — die nicht gerechnet | die der Fluss verschlang, |

gedämpft, voll Erstaunen das Wunderbare dieses Sieges ausdrückend:

und von den Unsern | — ward kein Mann vermisst. | —

Zanga

(„Traum ein Leben“ von Grillparzer).

Eine Studie für die grösste Steigerung, voller Leben und wilder Leidenschaft, ist die Schlachterzählung Zanga's.

Derb im Tone, dem man das wilde, unkultivierte anhört, beginnt er, höhnisch lächelnd:

Seht Ihr? —
Da kommt Euer weiches Herz, | —
Und der Vorsatz — ist zum Henker. | —.—

ungestüm, sehnsüchtig verlangend aber nicht laut:

O, dass ich Euch draussen hätte,
Draussen — aus dem dumpfen Thale | —

steigernd auch in der Tonhöhe:

Auf den Höhen, | auf den Gipfeln, | —

ganz breit:

In der unermess'nen Welt. | —

nach einer Pause, wieder in ganz einfachem Tone zuredend:

Herr, | Ihr solltet anders sprechen! | —

bestimmt, überzeugend einsetzen:

Seht nur erst ein Schlachtgefild, |
Hört nur erst Trompeten klingen, | —
Und es soll Euch Kraft durchdringen, |

stolz und selbstbewusst:

Wie sie diese Adern füllt. | —

wieder eine Pause, ruhig beginnend, fast erzählend:

Herr — ich war mal auch so wählig, |
Als ich freilich jung genug, | —
Meine ersten Waffen trug, |
Ging im Kopf mir — hin und her, |
War das Herz mir zentnerschwer;
Als es hiess, dem Feind entgegen!
Schlugs da drin mit harten Schlägen, | —

Und die Nacht |
Vor der Schlacht | —
Ward gar bange zugebracht. | —

hier beginnt nun die Steigerung, voller Jubel bricht sie hervor aber noch immer nicht mit vollster Kraft:

Doch beim ersten Sonnenstrahl | —
Ward mir's klar mit einem mal, |

„ha" wild herausstossen, dann in breitem, verweilendem Tone, nicht laut:

Ha! — Da standen beide Heere. |
Zahllos, | — wie der Sand am Meere,
Still — und stumm —
Weit hin um, | —
Düster wie das Nebelgrauen | —
Das noch lag auf Berg und Auen, | —

in grosser Spannung:

Durch den Duftqualm sah man's blitzen | —

das i erhält eine ganz grelle Farbe.

Von dem Strahl der Eisenspitzen. | —
Und als jetzt der Nebel wich, |

in heller Tonfarbe:

Zeigte Ross und Reiter sich. |

voll wilder Lust mit starker Steigerung:

Da fühlt' ich mein Herz sich wandeln, |
Jeder Zweifel war besiegt; |
Klar ward's | dass im Thun und Handeln |
Nicht im Grübeln | s' Leben liegt. | —

Nach einer kleinen Pause der Spannung, wieder voll wilden Jubels, nicht zu laut beginnen aber mächtig steigern in der Tonstärke wie im Zeitmass:

Und als nun erschallt das Zeichen, | —
Beide Heere sich erreichen, | —

Brust — an Brust (jauchzend:)
Götterlust! —
Hérüber | — hínüber |
Jetzt Feinde, | jetzt Brüder |
Streckt der Mordstrahl nieder; |
Empfangen | und geben |
Den Tod — und das Leben |
In wechselndem Tausch, |
Wild taumelnd im Rausch. | —
Die Lüfte erschüttert |
Die Erde erzittert
Vom Pferdegestampf. | —
Laut toset der Kampf! | —

nun folgt die höchste Steigerung ungebändigter Lust:

Die Gegner, | — sie wanken, | —
Die Gegner — sie weichen, |
Wir mutig und jach
Den Fliehenden nach, |
Über Freundes und Feindes Leichen. |

in ruhigerem Tone, nach einer Pause:

Jetzt auf weitem Feld |
Der Würger hält, | —
Überschaut die gefallenen Ähren, | —
Doch kann er der Freude nicht wehren, |

jubelnd:

Sieg! — ruft es: | — Sieg! | —

kleine Pause und nun bestimmt:

Herr, | das heisst Leben!

begeistert abschliessen:

Es lebe der Krieg!" | —

Diese hier angeführten Beispiele werden naturgemäss, je nach der Begabung des Vortragenden zu wählen oder zu erweitern sein.

Grundbedingung wird immer bleiben, dass der Vortragende sich von dem zu Sprechenden angezogen und gefesselt fühle. Je spontaner und tiefer dies geschieht, desto besser.

Sehr oft wird der Lehrer oder später der Regisseur, durch sachgemässes Erklären, dieses Interesse erst wecken müssen.

Der Vortragende und Darstellende wird aber jedenfalls aus eigenem Antrieb, durch oftmaliges Lesen, sich mit dem zu Sprechenden zu verschmelzen haben und zwar so sehr, dass er es schliesslich als sein eigenes Fleisch und Blut empfindet. Aus diesem Empfinden heraus ist es dann allein möglich, die Tonfarben überzeugend zu gestalten.

Von diesem nach Gestaltung ringenden Empfinden übermannt, glauben viele gleich anfangs, durch lautes und übermässig langes Sprechen am sichersten den ihnen vorschwebenden Ton und Ausdruck zu finden, und meinen, weil sie selbst von dem Vorgetragenen hingerissen sind, müssten es auch die Zuhörer sein.

Nichts ist irriger als das.

Dieselben Gesetze, die für die Bildung der einzelnen Laute angegeben wurden, müssen auch bei dem Vortrag von Reden sorgfältig beobachtet werden.

Durch zu lautes Üben redet man sich immer mehr und immer glühender in eine übertriebene Empfindung hinein, man verliert die Herrschaft über sich selbst, über seine Stimme und seinen Körper, man vernachlässigt ganz und gar die reine Lautbildung, die so notwendige Atemeinteilung, den

logischen Aufbau und die Steigerung, mit einem Wort, die Technik des Sprechens.

Man lässt sich je nach der Kraft seines Temperaments zu einer hastigen, überstürzten Rede und einem übertriebenen und unschönen, mimischen Ausdruck hinreissen. Heiserkeit ist unmittelbare Folge solch zweckloser Kraftvergeudung, und die Wirkung des mimischen Ausdrucks ist eine völlig verfehlte.

„Erst wägen, dann wagen."

Wem aber der schaffende Gedanke nicht aus dem Herzen quillt, der bleibt frostig, berechnend, kalt und kann keinen Eindruck machen.

Ist das zu Sprechende nach seinem seelischen Inhalt empfunden und erfasst, so hat die Technik des Sprechens den gestaltenden Ausdruck vorzuarbeiten, um ihn müheloser und zielsicherer zu formen.

Die Kunst eines Sängers zeigt sich am deutlichsten im Pianissimo, und der Redekünstler muss versuchen mit halber Stimme, bei stetem Beobachten seiner Selbst, dem ihm vorschwebenden und von seinem Empfinden getragenen Bilde, sich sprachlich und körperlich zu nähern, bis der gewollte Ausdruck — (im Kleinen) — schon in der Studierstube so feststeht, dass man ihn (im Grossen) — auf den Brettern —, mit voller Kraft wagen kann.

Legouvé erzählt mit viel Bewunderung von der berühmten Rachel, dass diese, als sie sich zu müde fühlte um bei der letzten entscheidenden Probe der Adrienne Lecouvreur mitzuwirken, und das nur auf vieles Zureden ihrer Freunde endlich that, sie trotzdem den sprachlichen und mimischen Ausdruck ihrer Rolle so sicher beherrschte, dass sie („im Kleinen") — nur markierend — ein genau zutreffendes Bild der Adrienne geben konnte, die sie tags darauf („im Grossen")

also mit Aufgebot all ihrer Mittel, mit voller leidenschaftlicher Hingabe so gewaltig gestaltete.

In diesem „Bereitsein", d. h. vorbereitet sein, liegt das ganze Geheimnis voller künstlerischer Wirkung.

Und ich kann diese meine Ausführungen und Lehren nicht besser schliessen, als mit den beherzigenswerten Worten der grossen Schriftstellerin, die ich schon als „Motto" angeführt:

> „Der Künstler versäume nie die Spuren des Schweisses zu verwischen, den sein Werk gekostet hat. Sichtbare Mühe ist zu wenig Mühe."

Hygienische Ratschläge.

Da Redner und Sänger Entzündungen der Nasen- und Rachenschleimhäute leicht unterworfen sind, empfiehlt es sich, durch tägliche Waschungen diese Teile des Körpers zu stärken. Das geschieht am besten auf folgende Art:

Man löse einen Theelöffel Kochsalz in einem Weinglas voll Wassers mittlerer Temperatur 12—15° R., dann schütte man drei bis vier Theelöffel von dieser Flüssigkeit erst in das rechte, dann in das linke Nasenloch, indem man den Kopf abwechselnd nach links, dann rechts rückwärts beugt und dabei fortwährend „a" spricht.

Durch das Heben des Gaumensegels bei der Bildung dieses Lautes wird die Rachenhöhle von der Nasenhöhle abgeschlossen und das Wasser ist genötigt, einige Zeit in den Choanen zu verweilen. Mit dem Aufhören der Bildung des a-Lautes dringt ein Teil des Wassers in den oberen Rachenraum, der andere Teil fliesst durch die Nasenhöhle wieder ab. Nach diesem Nasenbad hat man naturgemäss das Bedürfnis sich zu schneuzen. Man vermeide dies aber einige Augenblicke, lasse das Wasser durch Vorbeugen des Kopfes ruhig ausrinnen, dann schliesse man mit dem Zeigefinger erst den einen, dann den andern Nasenflügel und stosse bei ge-

schlossenem Munde die Luft und damit die noch in der Nasenhöhle befindlichen Wasserteilchen aus.

Schneuzt man sich mit dem Taschentuche so liegt die Gefahr nahe, dass wegen der, wenn auch nur augenblicklich verschlossenen Nasenhöhlen, das Wasser durch die eustachische Röhre in die Ohren dringt und ein Sausen oder ein kurzes Taubsein erzeugt.

Als bestes und billigstes desinfizierendes Mundwasser sind einige Tropfen nachfolgender Flüssigkeit in ein Glas Wasser geschüttet und als Gurgelwasser benützt zu empfehlen:

Thymol	0.5 Gramm
reiner Weingeist	50.0 Gramm
Pfeffermünzöl	5 Tropfen.

Zum Reinigen der Zähne ist folgendes Zahnpulver am besten geeignet:

Schlemmkreide	50.0	Gramm
venetianische Seife	25.0	„
kohlensaure Magnesia	5.0	„
Veilchenwurzel	25.0	„
Pfeffermünzöl	5.0	„
Myrrhenpulver	2.0	„

Man tauche eine weder zu harte noch zu weiche Zahnbürste erst in ein lauwarmes Glas Wasser, berühre dann mit den Borsten das Pulver, und reinige die Zähne so lange, bis das Zahnpulver schäumt, nicht bloss von rechts nach links, wie das meistens geschieht, sondern auch von oben nach unten, dann reinige man den Mund mit dem oben angegebenen Gurgelwasser. Auch „Sarg's Kalodont-Zahnpasta“ hat sich bestens bewährt.

Diese täglichen Waschungen vor dem Schlafengehen und nach dem Aufstehen sind nicht nur die beste Reinigung, sie sind auch der beste Schutz gegen leichte kontagiöse Krankheiten der Mund- und Nasen-Schleimhäute.

Wer für wechselnde Temperatur stark empfindlich ist, der wäscht sich morgens mit einer leichten Salzwasserlösung (5 Finger Kochsalz auf eine Weinflasche Wasser) in einem nicht kalten Zimmer auf folgende Art:

Mit einem Frotierhandschuh, der in das Salzwasser getaucht ist, reibe man erst den einen Arm tüchtig ab, trockne ihn sofort mit einem Handtuch, dann verfahre man ebenso mit dem andern Arm, mit der Brust, mit dem rechten und linken Bein und den Fusssohlen. Den Rücken befeuchtet man am besten, indem man die Mitte eines Handtuches in das Salzwasser taucht, die beiden Enden des Handtuches festhält, das Handtuch auf den Rücken schwingt und nun von rechts nach links und umgekehrt von links nach rechts erst nass, dann mit einem andern Tuche trocken abreibt. Nach diesen Waschungen ziehe man sich leicht an und turne bei offenem Fenster. Hierzu eignen sich die vorgezeichneten Atemübungen am besten. Man turne so lange, bis man fühlt, dass den Körper eine behagliche Wärme durchströmt, dann erst nehme man die erste Mahlzeit, und eine halbe Stunde nach dieser beginne man mit den Stimm-Übungen.

Literatur.

Avellis, Georg, Der Gesangsarzt. Frankfurt a./M. Alt. 1896.

Bangert, W., Fibel nach den Grundsätzen der Phonetik. Frankfurt a./M. Diesterweg. 1894. Sprachstoff 1899.

Bax, Richard, Volksortographie auf fonetischer Grundlage. Frankfurt a./M. Gebrüder Knauer. 1897.

Benedix, Roderich, Der mündliche Vortrag. Leipzig. Weber 1868.

Berger, Alfred v., Studien und Kritiken. Wien. Literarische Gesellschaft 1896.

Brücke, Ernst, Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute. Wien. C. Gerold. 1876.

Bulthaupt, Heinrich, Dramaturgie der Klassiker. Oldenburg. 1883. Schulze, Hofbuchhandlung.

Coquelin, L'art du Monologue. Paris.

Czermak, Über die sogenannten Kehlkopflaute. Zeitschrift fd. 1858.

Du Bois-Reymond, E. H., Kadmus oder allgemeine Alphabetik vom physikalischen, physiologischen und graphischen Standpunkt. Berlin

Dupont-Vernon, Diseurs et Comédiens. Paris. Ollendorf. 1891.

Emerson, Ralph Waldo, Essays. Deutsch von Karl Federn. Halle a./S. Otto Hendel.

Engelhardt, L, Organische Reformen in der Rede- und Gesangskunst. Berlin. C. Dunker. 1894.

Garcia, M., Mémoire sur la voix humaine. Paris 1847.

Geiger, Ludwig, Ursprung der Sprache. Stuttgart. Cotta. 1878.

Gerdts, A. E., Die Krankheiten der Sprache. Bingen a./Rh. Selbstverlag. 1882.

Griebel, C., Die menschliche Stimme. Leipzig. Grieben.

Guttmann, Oskar, Gymnastik der Stimme. Leipzig. Weber. 1876.

Heitzmann, Dr. C., Anatomie des Menschen. 6. Auflage. Wien 1888. W. Braumüller.

Helmholtz, H., Die Lehre von den Tonempfindungen. Braunschweig. Vieweg und Sohn. 1877.

Hess, Karl, Der deutsche Unterricht in den ersten Schuljahren. Frankfurt a./M. Diesterweg.

Hey, Julius, Deutscher Gesangsunterricht. Mainz. Schott's Söhne.

Hughes, Henry, Mimik des Menschen. Frankfurt a./M. J. Alt. 1900.

Jonquière, Dr. Alfred, Grundriss der musikalischen Akustik. Leipzig. Th. Grieben. 1898.

Kofler, L., Kunst des Atmens. Breitkopf und Haertel. Leipzig. 1897.

Landois, Dr. L., Lehrbuch der Physiologie des Menschen. Wien. Leipzig. Urban und Schwarzenberg. 1891.

Lehmann, Alf., Hauptgesetze des menschlichen Gefühlsleben. Leipzig. O. R. Reisland. 1892.

Leimbach, Ausgewählte deutsche Dichtungen und deutsche Dichter der Neuzeit und Gegenwart. Frankfurt a./M. und Leipzig. Kesselringsche Hofbuchhandlung — Verlag. —

Legouvé, Ernest., L'art de la Lecture. Paris. Hetzel.

— — La Lecture en Action. Paris. Hetzel.

Lessing, G. E, Hamburger Dramaturgie. Berlin. Grote. 1875.

Lyon, Otto, Handbuch der deutschen Sprache. Leipzig. Teubner. 1885.

Mackenzie, M., Singen und Sprechen. Hamburg und Leipzig. Leopold Voss. 1887.

Merkel, C. L, Der Kehlkopf. Leipzig. Weber. 1873.

— — Physiologie der menschlichen Sprache. Leipzig. O. Wigand. 1866.

Michaelis, G., Über die Anordnung der Vokale. Berlin. Barthol u. Co. 1881.

Meyer, F. L. W., F. L. Schröder. Hamburg. Hofmann u. Co. 1819.

Meyer, v. G. H., Unsere Sprachwerkzeuge. Leipzig. Brockhaus. 1880.

Müller-Brunow, Tonbildung oder Gesangsunterricht. Leipzig. Karl Merseburger. 1898.

Palleske, E., Die Kunst des Vortrags. Stuttgart. Krabbe. 1880.

Ranke, Johannes, Der Mensch. Leipzig. Bibliographisches Institut. 1886.

Rokitansky, Über Sänger und Singen. Wien. Pest. Leipzig. Hartleben. 1891.

Schmidt, Moritz, Krankeiten der oberen Luftwege. Berlin. Springer. 1894.

Schönbach, Anton E., Über Lesen und Bildung. Graz. Leuschner und Lubensky. 1900.

Schreber, Dr., D. G. M., Ärztliche Zimmergymnastik. Leipzig. Friedr. Fischer. 1882.

Siebs, Deutsche Bühnenaussprache. A. Ahn. Köln. 1899.

Sievers, Eduard, Grundriss der Phonetik. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1893.

Skraup, Karl, Die Kunst der Rede und des Vortrags. Leipzig. J. J. Weber. 1894.

Stockhausen, Julius, Der Buchstabe G. Frankfurt a./M. Neumannsche Buchhandlung. 1880.

Trautmann, Moritz, Die Sprachlaute. Leipzig. Fock. 1884—86.

Vatter, J., Die Ausbildung der Taubstummen. Frankfurt a./M. Bechhold. 1891.

Vietor, W., Elemente der Phonetik. Leipzig. Reisland. 1894.

Weiss, G. G., Sing- und Sprech-Gymnastik. Berlin. H. Paetel. 1890.

Zabel, Eugen, Zur modernen Dramaturgie. Oldenburg. Leipzig. *Schultzesche* Hofbuchhandlung. 1900.

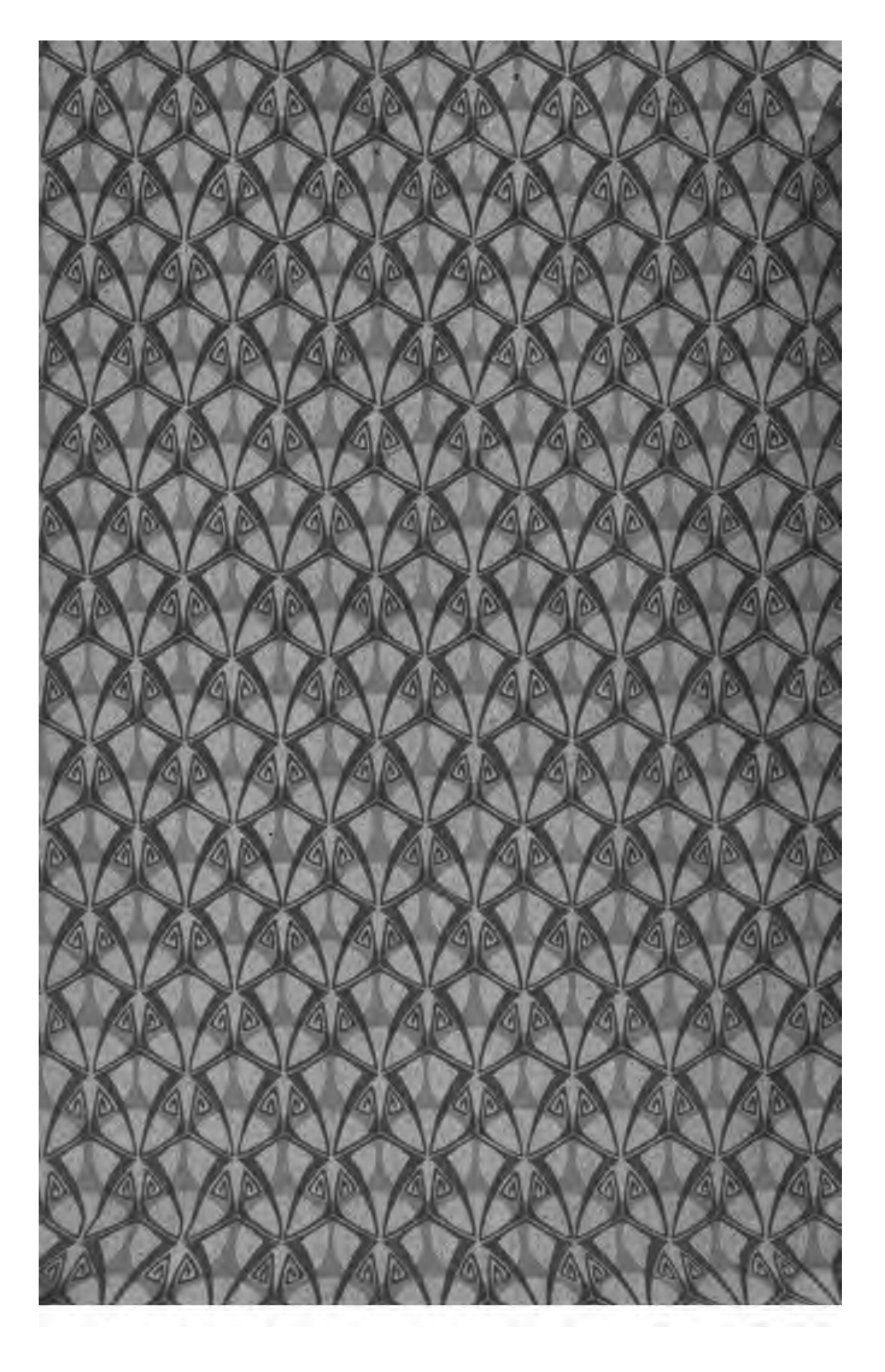
Berichtigungen.

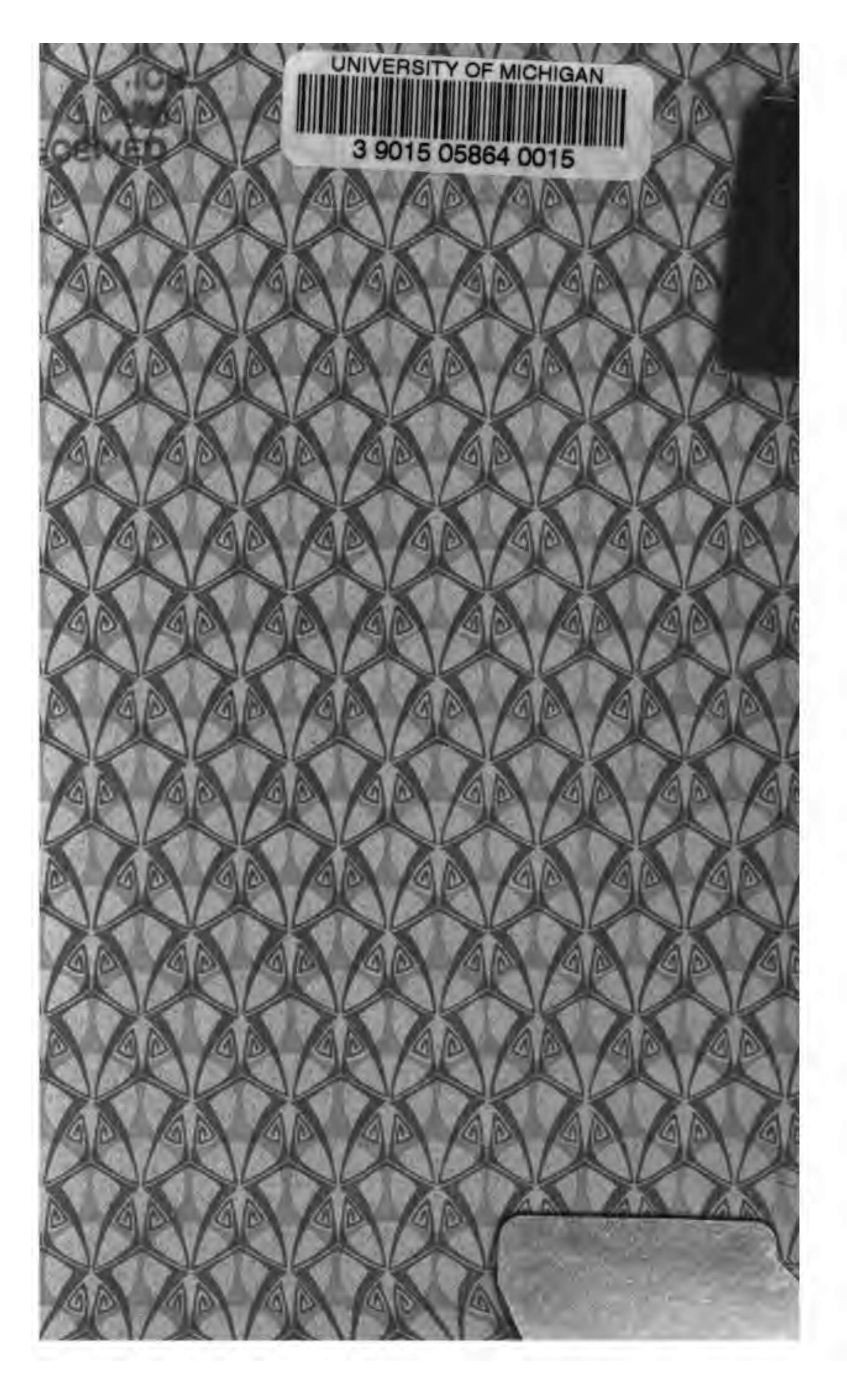
Seite 20, 5. Zeile von unten: bedeckenden für bedeckende.
„ 112, 12. „ „ oben: hier für dafür.
„ 135, 12. „ „ oben sind „zscht, dscht“ zu streichen.
„ „ 5. „ „ unten: Super-in-tɛn-dɛnt für Super-in-ten-dɛnt.
„ 136, 1. „ „ „ Chemie für Çchemie.
„ 137, 3. „ „ „ Vɛr-knī-ʃən für Verki-ʃɛn.
„ 138, 9. „ „ oben: gūt für gut.
„ „ 11. „ „ unten: giljotīn für gilotin.
„ 140, 8. „ „ „ wir sprechen ig für wir sprechen allein ig.
„ 143, in der Reihe der Zahnlaute muss ʃ für ſ stehn.
„ 172, 2. Zeile von unten: träumend für schwingend.
„ 173, 10. „ „ „ vɛk-səlnt für vek-səlnt.
„ 176, 8. „ „ „ Schmerzenreiche für Schmerzensreiche.

Zu + p. part = passive c while to be [illegible]

• Shift when you

n.	der	die	das	die	= the
g.	des	der	des	der	= of the
d.	dem	der	dem	den	= to which
a.	den	die	das	die	= the




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 05864 0015

